ALFREDO CASELLA

STRAWINSKI

MUSIC G 1378

BIBLIOTECA
GUIDO M. GATTI

IRR 9866

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
BIBLIOTECA DI ARTE, MUSICA E SPETTACOLO
Via S. Ottavio, 20 - 10124 Torino
Tel. 011.6708249 - 011.6708255

"LA SCUOLA" EDITRICE

PROPRIETÀ RISERVATA

Tipografia della Società Editrice «La Scuola» - Brescia 1947

A EMILIA ZANETTI

INTRODUZIONE

La collezione dei Profili *dei musicisti avrebbe dovuto essere ancora ritardata nel tempo, ma la dolorosa circostanza della improvvisa, per quanto da tempo temuta, morte di Alfredo Casella, ci ha indotto a pubblicare per primo il suo* profilo *di Strawinski, che il Maestro ci aveva consegnato fin dall'aprile dell'anno scorso. E' indubbiamente il modo migliore di commemorarlo, il più degno, con la sua stessa opera che vive oltre la sua morte.*

Inauguriamo dunque nel nome di Alfredo Casella la nostra collezione, con questo suo scritto postumo, che sarà probabilmente anche l'ultimo suo. Con molta cura, *scriveva il Maestro di averlo steso e chi lo conobbe non può nemmeno dubitarne; era il suo unico modo di lavorare.*

Avremmo potuto scriverne il solito cenno biografico. Abbiamo invece preferito conoscerne l'ultima sofferenza attraverso la testimonianza di Emilia Zanetti, che gli fu vicina in questi anni e alla quale è dedicato questo volume, e abbiamo chiesto un'altra testimonianza: quella sull'insegnamento del Maestro. L'abbiamo chiesta a Riccardo Malipiero, come al tipico esponente della scuola musicale italiana che segue a Casella e che senza Casella non sarebbe stata.

C. S.

UN COMMIATO

Ha scritto nei Segreti della Giara " ho sempre cercato di far bene... " *e a questa divisa artigiana Casella è riuscito a restar fedele fino al punto estremo del ben morire.*

Neanche un mese prima della fine suonò ancora in pubblico. Era venuto a mancare all'ultimo momento il concerto annunciato e in qualità di direttore artistico della società organizzatrice si assunse l'impegno, come un dovere, di non lasciare il pubblico insoddisfatto. A chi allora potè riascoltare quel suo ammirevole pianismo, tutto controllo e consapevolezza, sarebbe apparsa inverosimile l'idea della lotta contro il male fisico che egli andava intanto reggendo. Essa era in quei giorni acutissima, tuttavia l'episodio val un po' per tutti gli ultimi cinque anni della sua esistenza che ci restano come la sua più perfetta lezione di dignità umana e di dedizione d'artista.

Si era ammalato a Siena, nell'agosto del 1942, *fra quel dolce paesaggio che gli aveva aperto, a suo dire, la conquista della maturità artistica.*

Partì in lettiga, avviato a una prima operazione, già indebolito da più di un mese di letto e di sofferenze in piena estate. Eppure quando gli offrirono l'ascensore volle scendere a piedi e si stese sulla brandina portatile con la quieta semplicità con cui si sarebbe seduto su una comune poltrona. Fino allora aveva ignorato ciò che fosse malattia, ora, conoscendola, e dura, infida, umiliante, aveva già deciso il contegno con cui l'avrebbe affrontata per non dipartirsene mai. Gli altri forse mutarono, non lui di certo, da quell'estate alla breve agonia.

Il primo anno fu particolarmente drammatico. Vigoroso, massiccio di corpo come era divenuto verso i cinquant'anni, instancabile come era stato sempre, col suo passo breve e rapido, col ritmo serrato delle sue giornate che si iniziavano di primo mattino e duravano zeppe di lavoro fin quasi alla mezzanotte, sembrarono a lungo inverosimili l'immobilità, l'allettamento. Il male nelle sue alternative fu spiato con ansia fintanto che la Roma assediata del '44 non spostò altrove l'interesse degli altri per acuto che si facesse il dramma di Casella in cui si introducevano nuovi orgasmi ed angoscie. La sua casa chiara fra il verde, vicino al Tevere, era anche nell'angolo d'a-

ria del ministero della Marina e di una lunga striscia di caserme dove si ammucchiavano gli uomini pescati nelle retate. A duecento metri dal suo studio, in una triste sera di marzo, una donna che andava a cercar di vedere dalle inferriate il marito preso in trappola, venne uccisa dal mitra di uno sbirro. Pochi mesi prima, un'altra triste sera sotto la pioggia, Casella si era dovuto alzare dal letto per nascondersi in una casa di amici e la sua famigliola disperdersi per via della moglie sorvegliata dalla polizia come francese e di origine ebraica. Tuttavia nessuna debolezza e la Missa pro Pace *scritta in quel tempo sembrò la garanzia di un ristabilimento effettivo oltre che di una preziosa quiete. Nell'estate liberata dal lungo incubo, gli amici si ritrovarono abituati alla malattia di Casella, alla bizzarra idea di Casella ammalato, forse un po' induriti dalla propria esperienza di guerra, certo, indotti e sedotti dal suo ottimismo invincibile a ritenere risolta la minaccia a un attento custodirsi temporaneo fra letto e divano, in fondo tranquillamente. Solo ai famigliari egli concesse di metter l'occhio sul tormentoso sforzo delle mattine per riprendere il filo dell'esistenza, ma poi rapidamente riassettandosi nella nicchia della sua fiducia.*

Nessuno, anche di quelli che gli sono stati intimi può dire che cosa egli seppe realmente. Se ignorò la morte, se s'impose quest'ignoranza o se nel suo intimo pienamente consapevole si amministrasse ogni giorno con la volontà il poco che gli restava da vivere. E' riuscito a serbarsi questo segreto fino in fondo ed è partito laconicamente, senza parole solenni, lamentando solo il gran tormento dell'ultima operazione, la terza, ma con la soddisfazione quasi infantile di non aver dato un grido. Ancora dodici ore prima della fine — una fine dolce, silenziosa — riusciva a chiedere agli altri di loro e della loro vita quotidiana. Preferì quindi lasciarci dei fatti: lo stoicismo dell'uomo, il suo atto di fede lampante nella superiorità dello spirito consegnato nel lavoro dell'artista.

Sappiamo che non è l'affetto a far velo giudicando la produzione di questi cinque anni, la più continua stilisticamente, la più impegnata d'animo di tutta l'opus di Casella riassumendo anche i modi del periodo giovanile (Elegia Eroica - A notte alta) *che aveva respinto sconsideratamente negli anni della* Giara. *Per talune pagine: i due primi* Canti Sacri, *gran parte del* Concerto per archi *e della* Missa pro Pace, *forse la più interiore che egli abbia scritta, quella sicuramen-*

te dove tocca la sponda di una espressione lirica lungamente e inquietamente cercata; un'arcana fioritura della densa ombra di un paesaggio drammatico.

E il ritmo di intenso fervore intellettuale di questi anni, acceso e decantato dalla concentrazione della malattia, ci appare oggi logico, necessario.

*Sull'*Amen *della* Messa, *che si dissolve nel silenzio, ebbe termine l'attività di compositore, quasi febbrile per il periodo* 1940-'44 *e allora acquetata come l'acqua alla foce, al termine del viaggio. Quindi gradatamente tutte le altre attività che toccò nella sua vita di musicista completo tornano per essere via via abbandonate. Di quasi ogni miglioramento più o meno effimero approfittò per dirigere a Roma e fuori. Occupò i suoi riposi con il ritorno alle revisioni pianistiche lasciate da parte così a lungo; molti dei suoi visitatori impararono a conoscere le grandi edizioni di Bach e di Chopin trovandogliele abitualmente d'intorno, sparse sul letto, mentre preparava le sue edizioni di tutto Bach e tutto Chopin, quasi portate a termine per intero, e la revisione delle* Sonate *di Mozart gli donò molte ore serene, avvolgendolo di un refrigerio che non*

si stancava di decantare. Fra divano e pianoforte continuò a tenere ogni anno il corso di perfezionamento pianistico, trasferito dall'Accademia di Santa Cecilia al suo studio senz'affatto diminuzione nell'acutezza dell'insegnamento. Nell'ultimo gennaio, quando il corpo andava materialmente disfacendosi, volle mettersi in treno e girare e viaggiare da Torino a Milano per tenere uno dei pianoforti accanto a due sue antiche allieve nella serie dei Concerti per clavicembalo *di Bach, organizzata e diretta da Edwin Fischer, entusiasta di questa umiltà di collaborazione al servizio dell'opera di uno dei suoi prediletti maestri d'arte.*

Fu, guardando da oggi, un amoroso riepilogo, una serie di commiati segreti in cui trova il suo posto anche questo piccolo libro. Destinato ai nuovi amici e simpatizzanti di Strawinski, ai giovani di preferenza, dal suo più vecchio e illustre amico italiano, esso significa anche l'ultimo commiato personale dell'uomo all'uomo. Ma espresso, come era naturale per Casella, nei modi di quella propaganda dell'arte a cui dedicò tanta parte di sè e che lo fece il battistrada altrui quanto e più che di se medesimo, per una ragione di più insostituibile.

EMILIA ZANETTI

IL MAESTRO

La prefazione ad un libro è sempre una compartecipazione al mondo spirituale e critico dell'autore. La prefazione, anche se non voglia chiamarsi così, ad un'opera postuma, può essere un gesto estremamente pericoloso.

Questa pagina che vogliamo mettere in testa all'ultimo libro di Alfredo Casella, non vuole essere una prefazione, ma una commossa partecipazione al mondo spirituale e critico dello Scomparso, sì: tra quanti, a noi maggiori, ci furono sia pur platonicamente, maestri, Alfredo Casella si ebbe sempre la nostra predilezione.

Predilezione che andava forse oltre il musicista, oltre l'artista, per coinvolgere l'uomo: l'uomo cortese ed amico del suo simile e dell'opera sua, di nessuno nemico e partecipe dello sforzo di tutti per il raggiungimento dell'irraggiungibile meta dell'artista. E' per questo, per l'amaro rimpianto che la sua perdita ha lasciato in noi, che accettiamo di partecipare all'uscita di questa piccola opera con le parole che vorremmo che tutti sapessero sulle ragioni di un mondo che, con la scomparsa del musicista, ha perso una delle sue più importanti figure.

Non sappiamo chi per primo abbia chiamato quella di Casella la *generazione dell'80*: certo questa generazione operosa e talvolta ardita, ha perso con Alfredo Casella uno dei suoi maggiori esponenti. Questo è quanto da tutti si è sentito dire; anche da chi non abbia riconosciuto nel musicista scomparso il grande artista, l'affermazione d'un nuovo periodo della musica, ma soltanto il sovvertimento d'un ordine precedente o lo sperimentalismo d'un alchimista.

La verità è da ricercarsi altrove e forse oggi è ancora troppo presto. Qui d'altro vogliamo parlare: vorremmo, se ciò fosse possibile in poche parole, stabilire in cosa consista veramente il più grave lutto; perchè, noi d'una generazione più presuntuosa e nel contempo più dubitosa, sentiamo così fortemente quella perdita. E' forse perchè in uomini come Casella, in artisti come Lui, noi sentivamo la forza dello spirito superiore a qualsiasi altra ragione, perchè sentivamo una dinamica verso la perfezione personale e cosmica, quale in altri non avvertiamo o, almeno, avvertiamo meno.

Qual'era la condizione della musica quando *quelli dell'80* raggiunsero la virilità? Si poteva parlare d'un'arte europea, si poteva cioè pensare a quell'unione spirituale, mancando la quale si arrivò al fondo di quel baratro che l'umanità per la prima volta conobbe nella sua storia?

In Italia: i resti di un melodramma ormai spoglio d'ogni senso lirico nell'appagamento d'un cronistico verismo.

In Francia: le mollezze d'un simbolismo divenuto ormai borghese e salottiero.

In Germania: la tronfia corposità sensuale dell'ultimo romanticismo.

Negli altri paesi meno ricchi di tradizione gli elementi andavan cercando una sistemazione tra accademismo d'importazione ed etnografia. Contavan meno ed avevano valore marginale.

Ovunque però il nazionalismo più malinteso e provinciale preparava il conflitto.

La *generazione dell'80* sembrò voler arginare questo pericolo cercando di europeizzare gli animi; per far ciò era necessario sconvolgere il quietismo presuntuoso e ricondurre tutto nuovamente sul tavolo della reciproca comprensione.

S'aprì con loro il periodo della discussione: il più spesso priva di senso per colpa di chi discutere non sa; talvolta inutile, tal'altra infine dannosa perchè fraintesi i termini. Casella insieme a pochi altri italiani fu tra i più combattivi: apparentemente meno dotato di personalità d'altri musicisti (Pizzetti per esempio fu Pizzetti assai prima di quanto Casella non sia stato Casella), si avvalse di questa, che poteva essere una falsa partenza, per arrivare dove nessun altro arrivò: al senso cosmico della musica intesa come arte e come disciplina, come forza spirituale. Ciò non è forse segno di genialità, ma di grande intelligenza sì. Ed intelligenza significa generosità: nel dare e nel prendere. Egli fu il crogiolo in cui sono affluiti tutti i metalli ch'Egli poi ha distribuito sotto una singola specie, anche se

in diversi generi: l'amore per la musica, fatto suono, insegnamento, discorso, studio critico, trascrizione, esecuzione, in un'infinita ricezione di personalità diverse, tutte asservite e disciplinate in Lui, da un raro senso critico, d'altissimo equilibrio e di grandissima umanità.

S'era perso nell'800 romantico e scapigliato, individualista e disordinato, il senso vero della parola *maestro* per cui artista doveva significare di per sè maestro nel senso più alto dell'accezione; i grandi artisti del secolo scorso sembravan (ho detto sembravan) nascere dal nulla e non si curavan d'altri che di se stessi: era questo appunto il risultato dell'individualismo e soggettivismo romantici.

Casella per contro fu l'esempio continuo: come musicista nel mantenere una dirittura pur attraverso lo sperimentalismo più spregiudicato che lo portò ai poli opposti della pratica del comporre; come maestro nel trasmettere ai suoi allievi l'amore, il gusto, il costume e la scienza della musica; come uomo nell'affrontare tutte le prove della vita (e non furono poche le sue, fino alla morte dolorosa e lenta) con uno spirito d'indifferenza, di vero distacco per ciò che stava d'intorno, esterno alla sua volontà di musica che era l'unica sua vera ragione.

Casella fu di quei pochi artisti non allontananti, di quei pochi che conosciuti oltre l'opera loro, nella carnalità umana, non deludessero. Sapeva essere amico dei giovani dei quali (come pochi altri

colleghi) sentiva e capiva profondamente l'anelito continuo, cessato il quale è la tristezza della forma compiuta, è la decadenza.

Casella non ebbe mai questa pace. L'ultima musica sua era *la più importante*, l'ultimo paese visto *il più interessante*: c'era in queste asserzioni ch'Egli dava col tono asciutto che era una delle sue qualità specifiche, il compiacimento d'aver superato una nuova prova, di poter contare su una nuova esperienza. Era veramente in Lui che le generazioni più giovani si specchiavano perchè sulla lucentezza della sua persona fisica ed artistica, aperta e cordiale era da apprendere una più vasta comprensione degli uomini.

L'orma di Casella si trova in moltissimi autori della generazione seguente la Sua, ma si ritrova soprattutto nello spirito che attraverso il suo insegnamento è rimasto in chi, di Lui più giovane, ha da Lui appreso e trasmette a sua volta a chi lo segue nella cronologia: è dunque sotto ogni punto di vista che Casella dev'essere considerato un caposcuola e la sua memoria va rispettata (quando non sia la Sua musica, quando non siano i Suoi scritti ad esigere questo rispetto) per il suo desiderio di riportare l'arte dei suoni oltre la strettoia dei confini, su un campo più libero in cui l'animo si ritrovi non per l'odio, ma per il bene comune che solo nella bontà e nel sorriso si ritrova.

Riccardo Malipiero

I.

LA GIOVINEZZA

Il grande artista sul quale mi accingo a scrivere questo breve profilo, è senza dubbio — come disse De Schloezer — uno di quei « *representative men* » emersoniani, i quali sembrano sintetizzare nella loro creazione le aspirazioni, le necessità spirituali della loro epoca. Debbo però subito aggiungere che ogni grande personalità richiede sempre un certo periodo di tempo per essere valutata con precisione nei suoi lineamenti fondamentali, nel suo reale apporto storico, nella sua esatta posizione estetica. Abbiamo veduto, ad esempio, che sono occorsi ben venticinque anni dalla morte di Debussy per giungere ad una definizione soddisfacente della sua figura. Non solo, ma ogni grande genio è sempre soggetto, col procedere dei secoli, ad incessanti flussi e riflussi nell'indagine critica, i quali determinano continui processi di revisione estetica, processi dei quali è particolarmente ricca l'epoca nostra. Dimo-

dochè non mi illudo di dire nulla di « definitivo » sulla potente personalità dell'autore di *Petrouchka,* ma solamente di recare, al vasto lavoro critico già da quella ispirato, il contributo di un musicista che fu fra i primi in Europa a conoscere l'arte strawinskiana, a sentirne tutta la immensa importanza, e soprattutto ad amarla con tutte le forze.

L'ambiente storico.

Non sarà inutile, prima di addentrarci nel nostro studio, il ricordare per sommi capi quale fosse il mondo musicale europeo a traverso il quale il giovane Igor mosse i suoi primi passi di compositore. In Germania, cominciava a tramontare l'orgogliosa egemonia che aveva tenuto in soggezione la intera musica europea (ad eccezione del nostro melodramma) per tutto l'Ottocento, e quella passata, formidabile gloria si riassumeva oramai tutta nel nome di Richard Strauss. Artista epigonico se vogliamo, ultimo erede della dinastia Berlioz-Listz-Wagner, ma che doveva pur ancora donare alla storia capolavori come *Till Eulenspiegel, Salomè* ed *Elektra.* Nella vicina Austria sintomi di agitazione e di inquie-

tudine lasciavano già intravedere prossima l'arte di Schönberg e l'avvento della cosidetta « atonalità ». In Italia regnava il verismo, vale a dire un movimento che nulla aveva appreso dalla lezione dell'ultimo Verdi, e che non riusciva ad inserirsi nel vasto processo di evoluzione sonora che già da decenni aveva invaso il vecchio continente. In Russia invece, erano sorte nuove voci che suonavano fiera indipendenza verso l'arte germanica e che erano pervenute in breve tempo, per opera dei « cinque », a creare una musica russa veramente nazionale ed autonoma (se pur ancora debitrice delle altre nazioni europee per le forme). In Francia finalmente tutto il generoso fermento iniziato da Saint-Saëns e da Cesare Franck aveva infine dato alla luce quei supremi maestri chiamati Claudio Debussy e Maurizio Ravel (il *Pelléas et Mélisande* è del 1902 e la *Rapsodie espagnole* di Ravel del 1907). Il quadro non sarebbe completo se dimenticassimo la grande e nobile figura di Ferruccio Busoni, il quale, italiano vivente ed operante per massima parte in Germania, seminava lui pure i germi di una musica libera come egli la intravedeva e come cercava di realizzarla nelle sue creazioni.

Tale era il panorama dell'Europa musicale sulla fine dell'Ottocento ed all'inizio del Novecento: un affievolirsi ineluttabile dell'influenza germanica ed una decadenza parallela dell'arte melodrammatica nostra, contro alle nuove affermazioni russe e francesi, le quali stavano a dimostrare che il centro dell'attività creatrice musicale si spostava ormai verso nuovi orizzonti e nuovi paesi. Ed è in questo ambiente, decadente da una parte, romantico-impressionistico da un altro lato, che Igor Strawinski studiò dapprima e quindi si avventurò nella sua carriera di creatore.

Primi passi.

Igor Strawinski nacque ad Oranienbaum il 18 giugno 1882. Suo padre era un celebre cantante del Teatro Imperiale di Pietroburgo, dotato — oltre ad una bella voce — di un grande talento di attore e per di più assai colto. I genitori avevano in mente di destinare il loro Igor alla carriera legale, e lo fecero studiare in questo senso. Strawiski racconta però di essere sempre stato un pessimo alunno, di aver detestato cordialmente la scuola e di non essere nemmeno riu-

scito a trovarvi un amico durante quei lunghi anni di studio. Intanto però egli sentiva dentro di sè — e lo lasciava trasparire chiaramente anche alla famiglia — le sue prepotenti vocazioni musicali. Quando ebbe nove anni, i genitori gli diedero una maestra di pianoforte, che fu poi sostituita — due anni dopo — da un'altra, probabilmente più autorevole, allieva di Antonio Rubinstein e come tale di mentalità francamente reazionaria. Strawinski confessa tuttavia di avere parecchio imparato da lei nei riguardi del suo pianismo. Intanto egli prendeva sempre maggior gusto alle improvvisazioni e cominciava a scarabocchiare alcuni tentativi musicali. I genitori non impedivano al figlio di esercitare codeste disposizioni, ma non vi vedevano altro che la naturale facilità di un futuro buon dilettante. Tuttavia, di fronte alla evidente, irresistibile passione del giovanetto per la musica, essi acconsentirono a dargli un professore di armonia, il quale però non riuscì ad altro che a rendere quello studio insopportabile per l'alunno. Antipatia che gli durò finchè, giunto ai 18 anni, egli si appassionò per il contrappunto, che imparò interamente da solo. Oggi ancora Strawinski attri-

buisce a quell'intenso lavoro autodidattico una parte preponderante nella sua formazione e nella solidità della sua preparazione agli studi ulteriori che egli doveva compiere poi con un maestro illustre.

Incontro con Rimski-Korsakow.

Il didatta degno di cotanto alunno si trovò al momento opportuno. Nella estate del 1902 Strawinski si era recato a Bad Woldungen, dove suo padre, già gravemente ammalato, doveva curarsi. Siccome poco tempo prima il nostro Igor aveva stretto amicizia all'Università di Pietroburgo col figlio più giovane di Nicola Rimski-Korsakow, così egli approfittò della vicinanza per recarsi ad Heidelberg dove si trovava il Maestro per sottoporgli alcuni suoi lavori e chiedergli consiglio. Dapprima, Rimski accolse con scarso entusiasmo i saggi del futuro autore della *Sagra*. Tuttavia, gli consigliò di continuare gli studi con un discepolo suo, onde perfezionarsi nel « mestiere ». Cosa che fece senz'altro Strawinski al quale il giudizio — sia pur severo e consapevole della propria responsabilità — di Rimski non aveva reca-

to nessun scoraggiamento. Nell'estate del 1903, egli ritornò da Rimski, e cominciò con lui lo studio delle forme e della orchestrazione. Questo periodo di collaborazione si protrasse per vari anni. Nel frattempo il padre Strawinski era morto nel 1902; nel 1905 il giovane Igor si laureava in giurisprudenza all'Università di Pietroburgo, e nel gennaio 1906 sposava una sua cugina. Padrino alle nozze Rimski-Korsakow, col quale il discepolo aveva da tempo ormai stretto fedele e feconda amicizia.

Prime composizioni.

Gli studi con Rimski durarono ancora sino a tutto il 1907. Nel 1907, Strawinski terminava la sua *Sinfonia in mi bemolle* e la dedicava al suo maestro. Questo lavoro risente fortemente della influenza di Glazunof. Questo fatto potrà forse meravigliare quando oggi si misuri la immensa distanza che separa la vera arte strawinskiana da quello stile eclettico, sia pur vasto e solido. Ma il fatto si giustifica pienamente qualora si rifletta che — nella Russia di allora — Glazunof rappresentava, di fronte allo stile lirico, descrittivo

e magari orientale dei «cinque», la musica strumentale pura, e che era allora naturale che uno spirito fondamentalmente orientato, per natura e per disciplina di studi, verso un'arte classica e costruttiva come quello del giovane Strawinski, venisse momentaneamente attratto da quella luce. Ma già nei lavori seguenti vediamo altre influenze subentrare a quella dell'autore di *Stenka Razin*. La *suite* per canto ed orchestra *Le Faune et la Bergère* occhieggia verso l'impressionismo francese. I quattro studi per pianoforte op. 7 invece si avvicinano a Liadof e sopratutto a Scriabine. Nel quarto studio però, vediamo apparire, per la prima volta e sia pure in formato ridotto, la vera natura di Strawinski, quel dinamismo potente ed irresistibile che si svolge colla inesorabilità di un meccanismo, specie di forza sovrannaturale che sembra nella maggior parte dei casi invadere l'artista anzichè emanare da lui.

Ben altrimenti più importante è *Feu d'artifice*, scherzo sinfonico. Per quanto codesto pezzo sembri procedere da talune pagine coloristiche-descrittive di Rimski-Korsakow, se ne allontana nondimeno per il suo valore puramente musicale. *Feu d'artifice* è già pervaso da quella vita frene-

tica e formidabile che starà poi alla base di tutta l'arte strawinskiana, quella vita che non si dissocia mai da una pura espressione musicale, e nella quale dobbiamo cercare la ragione della potenza di quella musica. In questo senso, *Feu d'artefice* è il più importante fra tutti i lavori precedenti *Petrouchka* e supera assai come significato, lo stesso *Oiseau de feu*. Si potrà certo trovare in questo scherzo parecchie influenze francesi (un tema ricorda troppo evidentemente *L'Apprenti sorcier*), ma il pezzo ci appare oggi come essenzialmente anti-impressionistico e come un saggio già evidente di quella « musica pura » che sarà — da *Petrouchka* in poi — la caratteristica della grande lezione strawinskiana.

L'oiseau de feu.

Feu d'artifice era destinato ad essere inviato a Rimski in occasione dello sposalizio di sua figlia che doveva aver luogo nella primavera del 1909. Ma il lavoro pervenne a destinazione quando il Maestro era morto da alcuni giorni, ciò che addolorò profondamente il giovane discepolo, che professava per il suo insegnante un profondo ri-

spetto non disgiunto da sincera ammirazione. Egli compose allora per la commemorazione funebre — che ebbe luogo poco dopo a Pietroburgo — un *Chant funèbre* il quale è andato perduto nella Rivoluzione bolscevica. Intanto Strawinski aveva compiuto un altro lavoro sinfonico: lo *Scherzo fantastique* e stava terminando il primo atto del *Rossignol*. Ma la sorte doveva distogliere per un pezzo Strawinski da questa opera lirica. Alla fine dell'estate 1909, gli giunse un telegramma da Diaghilew, il quale lo invitava a scrivere la musica del balletto *L'oiseau de feu* per la stagione dei « Balli russi » che doveva aver luogo a Parigi nella primavera del 1910. Era inevitabile che uno spirito ardentemente proteso verso la novità come Strawinski, si entusiasmasse all'idea di lavorare per quel favoloso insieme di energie e di valori artistici che rappresentava a quei tempi la compagnia di Diaghilew, la quale aveva, con un colpo maestro, tolto il balletto dal torpore nel quale esso giaceva da decenni e ne aveva fatto una nuova forma d'arte, che pareva senz'altro destinata a soppiantare la vecchia opera lirica. Per tutto l'inverno 1909-1910. Strawinski lavorò appassionatamente a

questa partitura, in costante e stretta collaborazione, oltre che con Diaghilew, col coreografo Michele Fokine e col pittore Golovine. Il balletto fu rappresentato a Parigi, nel teatro dell'*Opéra*, il 25 giugno 1910, ed ottenne un successo enorme, il quale rivelò subitaneamente il nome di un nuovo maestro all'intero mondo.

La musica dell'*Oiseau du feu* è rimasta sino ad oggi una delle più popolari fra quelle del periodo strawinskiano cosidetto « russo », anche perchè l'autore ne estrasse pochi anni dopo una *suite* orchestrale che egli strumentò poi nuovamente a fondo con una virtuosità incredibile. Il balletto proviene da quel tipo di « racconti russi » del quale sono illustri modelli *Kastchei l'immortale* ed *Il gallo d'oro* di Rimski. Si tratta, a dir vero, di un linguaggio musicale piuttosto eterogeneo, dove non è assente (unica volta nella produzione di Strawinski) l'ombra di Wagner, che abbraccia Scriabine, non rifiuta le seduzioni di Debussy e naturalmente non può fare a meno di rendere qua e là omaggio alla memoria di Rimski-Korsakow. Il grandioso finale poi, ricorda imperiosamente i numerosi pezzi che terminano tante opere e sinfonie russe, il cui tipo pro-

viene dal coro finale della *Vita per lo Czar* di Glinka: « Gloria allo Tsar! ». Ma in mezzo a tutte queste influenze, che sembrano essersi date appuntamento in questo lavoro per congedarsi definitivamente dal compositore, vi è un brano già essenzialmente strawinskiano nella sua potenza ritmico sincopata, nella sua feroce ostinazione, nel suo irresistibile dinamismo: la *Danza infernale dei sudditi di Kastchei;* in questo pezzo, sia pure a traverso torbidi cromaticismi ed alcune superate scale esafoniche, già troviamo il grande Strawinski, quello che ci lascia a terra tramortiti e senza possibilità di riscossa.

L'*Oiseau de feu* ci appare insomma come il lavoro che riassume tutto il periodo giovanile di Strawinski, nel quale egli tira le somme dei vari insegnamenti e delle varie influenze subite nel suo periodo di formazione. E' interessante tuttavia osservare il distacco che divide l'*Oiseau de feu* dai lavori precedenti: fino a quel balletto, Stravinski aveva seguito un orientamento piuttosto eclettico, ed in ogni caso più vicino all'accademismo di Glazunof che all'estetica dei « cinque » (eccezione fatta per *Feu d'artifice*, che, come abbiamo veduto, già contiene germi ben

altrimenti più fecondi degli altri lavori). Con *L'Oiseau de feu,* Strawinski si stacca da Glazunof per aderire invece alle idee della scuola nazionale, e si avvicina così alla grande sorgente del folklore russo. Ma questa adesione all'estetismo di Rimski doveva durare « l'espace d'un matin », vale a dire precisamente quanto quel primo lavoro coreografico. Con *Petrouchka,* Strawinski doveva dare al mondo stupefatto la rivelazione totale del suo genio e contemporaneamente creare di colpo uno stile russo interamente nuovo, il quale, sotto la veste nazionale, recava la soluzione dei maggiori problemi musicali europei e liquidava definitivamente l'impressionismo post-romantico debussiano e con lui ogni residuo, più o meno palese, dello stile armonico-cromatico dell'Ottocento.

Petrouchka: data decisiva.

Mentre Strawinski stava terminando la strumentazione dell'*Oiseau de feu,* vide in un sogno, lo spettacolo di un grande rito pagano, nel quale una quantità di savî vecchissimi e decrepiti stavan seduti in cerchio attorno ad una fanciul-

la che danzava sino ad abbandonarsi morta, per propiziare all'umanità il Dio della primavera. Era quella la prima visione della futura *Sagra della primavera*. Strawinski ne parlò subito al pittore archeologo Nicola Roerich che si entusiasmò all'idea e prese a collaborare per il lavoro. Eguale entusiasmo trovò il progetto presso Diaghilew. Ma la sorte doveva ritardare la realizzazione della grandiosa idea. Strawinski si era intanto recato in Svizzera, ed aveva iniziato la composizione di un *Konzertstück* per pianoforte ed orchestra nel quale egli aveva la visione di un fantoccio che — impersonato dal pianoforte — dialogava rabbiosamente coll'orchestra, la quale gli rispondeva con minacciosi squilli di trombe. Dopo lunghe meditazioni, Strawinski aveva intitolato il pezzo « *Petrouchka* », associando così il *Konzertstück* alla figura dell'eterno ed infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi (*Petrouchka* in russo significa *Pierrot*). Un giorno capitò a Clarens Diaghilew, al quale piacque tanto il pezzo che egli persuase immediatamente Strawinski ad abbandonare momentaneamente il progetto della *Sagra* per trasformare *Petrouchka* in balletto, da rappresentarsi nella primavera del 1911 a Parigi.

Strawinski si mise al lavoro, e terminò la partitura a Roma il giorno 26 maggio 1911. Il 13 giugno seguente, *Petrouchka* veniva rappresentato sulla scena del teatro del *Châtelet*, diretto da Pierre Monteux, protagonisti la Karsavina, Nijinski e Orlow. La coreografia era di Fokine. Da quel giorno, Strawinski divenne celebre in tutto il mondo. Occorre anche aggiungere che quella data segna una svolta decisiva nella storia dell'arte moderna.

II.

LA MATURITÀ

Petrouchka è uno dei tanti esempi di lavori divenuti illustri e notissimi senza che il cosidetto « grosso pubblico » ne abbia mai avuto una reale comprensione. Ciò che ha indubbiamente contribuito alla enorme diffusione di questo balletto, tanto sulla scena quanto al concerto, è il suo lato esteriore fatto di un piacevole folklorismo e di virtuosità trascendentale. Essendo *Petrouchka* un lavoro essenzialmente, prodigiosamente « divertente » — nel senso superiore della parola — nulla di straordinario si può trovare al favore che il pubblico dell'intero mondo gli dimostra da oltre trent'anni. Ma il vero significato di quella musica è ancora ignoto alla maggior parte degli ascoltatori e persino a molti musicisti. *Petrouchka* rappresenta la fine di tutto il mondo impressioni-

stico-romantico ed il primo ritorno ad una musica che si può chiamare « pura », la quale non vive che di sè stessa. Per 9/10 del pubblico (e, ripeto, dei musicisti), *Petrouchka* è una musica essenzialmente descrittiva e realistica, la quale « illustra » un determinato soggetto. Mentre invece in questo balletto (come del resto in tutto il vero teatro), l'azione nasce dalla musica che la conteneva in divenire. Sotto le sue apparenze di « scene burlesche » *Petrouchka* non è altro che una composizione musicale divisa in quattro tempi: allegro, lento, scherzo e finale. Il primo quadro è un pezzo tripartito, il quale comprende la festa popolare, il « tour de passe-passe » e la « danza russa ». Il primo episodio (festa popolare) è a forma di rondò. Il secondo quadro (formato coi materiali dell'originario *Konzertstück* per pianoforte ed orchestra) si divide lui pure in tre episodi (adagietto, andantino ed allegro) inframmezzati dalle follie di Petrouchka. Il terzo quadro tien luogo di scherzo, il cui carattere è affermato dall'entrata della ballerina e dal valzer grottesco-sentimentale della ballerina e del Moro. La fine drammatica determinata dall'arrivo di Petrouchka e dalla sua lite col Moro servono di conclusione. L'ulti-

mo quadro assume pure la forma di un vasto rondò. Vediamo dunque che lo sviluppo e lo svolgimento dei vari quadri è unicamente determinato da ragioni musicali, risultanti dalle varie forme adottate.

Per quanto riguarda il linguaggio musicale *Petrouchka* costituisce un autentico atto rivoluzionario verso il vocabolario impressionistico-romantico. Se ancora non si può dire del tutto abolita la cadenza tonale, se esistono ancora qua e là alcuni pallidi residui di cromaticismo, l'armonia di *Petrouchka* è certamente in opposizione con quella di Debussy. Alle preziosità del linguaggio impressionistico, subentra un nuovo stile « obbiettivo, dinamico e a tendenza classica » (De Schloezer). Il secondo quadro poggia sopra un largo uso del contrasto fra le note do, mi, sol e fa diesis, la diesis e do diesis, contrasto che sembra a Andé Schaeffner (nel suo magistrale libro su Strawinski) alquanto inspiegabile, ma che si chiarisce da sè quando si pensi che è stata indubbiamente la opposizione dei tasti neri del pianoforte con quelli bianchi ad ispirare a Strawinski questa poli-armonia (vi sarebbe del resto un intero libro da scrivere sull'influenza esercitata dalla di-

sposizione dei sette tasti bianchi del pianoforte e dai cinque neri sull'evoluzione dell'armonia durante l'Ottocento e nel nostro secolo).

Un'altra trovata geniale è quella del tremolo iniziale

la sol la sol la
re mi re mi re

il quale si ingigantisce poi all'ultimo quadro colle armonie

la	sol	la
fa diesis	mi	fa diesis
re	do diesis	re
la	si	la
fa diesis	sol	fa diesis
re	mi	re

armonie che sembrano quelle di una enorme fisarmonica, e che creano così potentemente il clima di fiera dell'intero poema.

La strumentazione non è meno anti-impressionistica del linguaggio armonico. Tutto è ormai piena luce, crudezza ed elementarità di timbri, semplicità di impasti. Ridotta allo stretto necessario, l'orchestrazione è quella che si poteva

attendere da codesta musica tutta volontà, tutta ritmo, tutta — in certo qual senso — « percussiva ». Pur raggiungendo una tecnica che nessun compositore aveva mai posseduto prima, questa orchestrazione non sfoggia mai nemmeno per un attimo, la minima « virtuosità » decorativa. Tutto qui è musica, e si potrebbe dire meglio: « melodia ». Lo stile infatti è già quello orizzontale e polifonico che Strawinski non abbandonerà più sino ad oggi e nel quale possiamo anche vedere una lontana influenza dei nostri grandi Italiani del '600 e del '700.

Dal punto di vista ritmico, nella prodigiosa vita dinamica che anima già *Petrouchka*, vediamo apparire, talvolta un artificio che diverrà poi nella Sagra, una delle caratteristiche essenziali dell'arte di Strawinski: il rapido susseguirsi di battute di valore diverso, le quali conservano però a legame una croma di valore sempre identico:

3/8 4/8 3/8 5/8 3/8 4/8 5/8 ecc.

Tale procedimento era sconosciuto prima di *Petrouchka* (possiamo solamente citarne un caso profetico e curiosissimo nel finale del *trio in si bemolle* di Schubert, ove il compositore forma

improvvisamente (secondo tema) una nuova battuta 3/2 riunendone tre delle precedenti a 2/4 e conservando inalterata la semi-minima). Tale artificio è stato reso necessario in Strawinski dalla meccanicità del ritmo il quale esclude ogni elasticità e che non di rado (come nelle *Nozze*) mantiene per tutto il lavoro il medesimo valore-base di una determinata unità (croma, ad es.) Si tratta, sotto « mentite spoglie » di una nuova forma di *rubato*. Nelle epoche precedenti (non esclusa nemmeno quella di Frescobaldi) l'esecutore correggeva la monotonia di una serie di note di valore uguale mediante continue, impercettibili modificazioni di durata accordate ad ogni nota della melodia. Abbiamo in architettura, un esempio illustre di codesto rubato nel Partenone, dove, come sanno gli architetti, le colonne sono tutte di diametro lievemente dissimile e poste a distanza variabile l'una dall'altra. Ma è solamente colla *Sagra* che il nuovo procedimento prende tutta la sua « spaventosa » ampiezza, creando una vitalità ritmica che la musica non aveva mai prima conosciuto, energia motrice irresistibile alla quale non potremmo trovare precedenti che in taluni momenti beethoveniani, come

ad es. il finale della terza « *Leonora* », ove la musica si riduce allo stretto necessario, lasciando al ritmo di fungere da elemento non solamente dinamico ma anche emotivo. Per la prima volta nella storia della nostra arte, si può parlare di un ritmo concepito *in senso melodico*. Ma ripeto, per quanto possa sembrare rivoluzionario codesto apporto della personalità di Strawinski, non dobbiamo dimenticare di vedere in esso una nuova forma di quella necessità di elasticità espressiva che in altri tempi si chiamò « rubato » e che oggi si trasferisce dalla improvvisazione interpretativa alla incessante variabilità della divisione di battuta.

Un altro altissimo significato di *Petrouchka* è la netta inequivocabile presa di posizione « tonale » dell'autore. Come dice Schaeffner: « la tonalità classica non è mai compromessa da nessuna audacia. Alcuni equivoci tra una tonalità e quella della sua dominante, l'alterazione di alcune sensibili oppure la presenza della sesta maggiore in un modo minore, l'uso (una volta sola) della scala esafonica, non significano mai, in questo lavoro, la volontà di liberarsi dalla tonalità; si può anzi dire che codeste eccezioni confer-

no una regola dalla quale Debussy e Ravel cercarono continuamente di evadere. A questi due musicisti, Strawinski chiede invece talune licenze armoniche di ben altro ordine ». Si può insomma dire che la grande lezione di ordine e di disciplina che il maestro russo ha dato al mondo nell'ultimo trentennio abbia indubbiamente inizio con *Petrouchka*, contrapponendo al pensiero schönberghiano, alla cosidetta atonalità, al futuro *zwölftonsystem*, una rinnovata fede nella antica secolare tonalità, in quella necessità di gerarchia sonora che sembra essere indispensabile all'uomo, e che si perpetua nell'arte strawinskiana con nuove infinite ricchezze, ma anche senza nessuna debolezza verso qualsiasi teoria o sistema.

Arte che si potrebbe quindi anche chiamare « reazionaria », dando però al vocabolo il significato raro ma non impossibile di rivoluzione.

Rimarrebbe da spiegare il miracolo di aver conferito tanto contenuto di dolorosa umanità ai tre fantocci che si muovono in un mondo il quale, in fondo, non è altro che quello dei *Pagliacci* di Leoncavallo, e di aver raggiunto il patetico della morte di Petrouchka (patetico che si può paragonare a quello della morte di Mélisande nel *Pelléas* oppu-

re dello Tsar nel *Boris Godunof*), con mezzi fonici che potevano sembrare i più inadatti allo scopo. Ma questa indagine ci porterebbe fuori dei limiti di questo studio, nè, d'altra parte, sarebbe di una grande utilità. Vogliamo, per ora, prenderne semplicemente atto, scorgendo in questo fatto il primo grande esempio di quel nuovo *lirismo* scoperto da Strawinski, lirismo che qui trasfigura un mondo apparentemente disumano e meccanico, e che domani farà cantare la Terra nella *Sagra* e finalmente gli uomini veri nelle *Nozze*.

La Sagra della primavera.

Dopo la « saison » parigina, Strawinski rientrò in Russia, nella proprietà paterna chiamata « Oustiloug », dove egli intendeva consacrarsi ormai alla composizione della *Sagra della primavera*, maturatasi intanto nel suo spirito e che Diaghilew progettava di rappresentare a Parigi nella primavera del 1912. Prima di intraprendere il gran lavoro, Strawinski musicava due poesie del russo Balmont: *Myosotis* e *Le Pigeon*, composizioni di modeste proporzioni, ma che racchiudono tuttavia

numerosi germi di future musiche, non escluse *Le baiser de la fée* ed il *Rossignol*. Accanto a queste due preziosità, si colloca una curiosissima composizione, creata nella medesima estate 1911: la cantata per cori ed orchestra (pure su poema di Balmont) intitolata *Le Roi des étoiles*, brevissima composizione, che non dura più di cinque minuti, ma che è di una tale difficoltà (specialmente per la parte corale) da essere rimasta fino a tutt'oggi ineseguita. Codesta cantata (dedicata a Claudio Debussy) non offre nessun legame con *Petrouchka*, ma potrebbe preannunciare l'imminente *Sagra*. Differisce invece da quest'ultimo lavoro per una imprecisione tonale infinitamente maggiore. Sopra una base che consta quasi sempre di accordi perfetti maggiori e minori, si eleva tutta una sovrastruttura di appoggiature e di note eterogenee che rende infinitamente ardua, per non dire impossibile l'intonazione del coro. Si tratta insomma di un sistema di ricerche armoniche che avrebbe potuto condurre Strawinski assai vicino a Schönberg ed a Scriabine, partendo nel presente caso, dall'esperienza debussysta. Ma l'avventura del *Roi des étoiles* non doveva aver indomani nella produzione di Strawinski, e l'u-

nica conquista concreta che egli utilizzerà nel prossimo lavoro (cioè nella *Sagra*) sarà l'accordo che si fa strada in codesta « cantata », che riunisce in sè due terze, una maggiore ed una minore, accordo perfetto bimodale quindi, che sarà largamente sfruttato nella *Sagra*.

Pare che Debussy (per quanto ammirasse tanto Strawinski) abbia dimostrato poca gratitudine per questa musica (tanto è vero che il manoscritto originale non fu ritrovato alla morte del Francese).

Come abbiamo già veduto, la prima idea della *Sagra* apparsa a Strawinski fu quella della danza « sacrale » della fanciulla Eletta, che danza fino ad estinzione delle proprie forze davanti ad un cerchio di savî prodigiosamente vecchi e come pietrificati. Immagine plastica quindi codesta prima visione, che doveva maturare per più anni nel cervello del Maestro sino al giorno della realizzazione definitiva. Immagine però che conteneva in sè tutto il dramma del grandioso fenomeno primaverile, ove — come dice Schaeffner — il simbolo della nuova vita si fa strada a traverso la più dura corteccia dell'albero, così come la danza del-

l'Eletta ridà forze e vigore agli esseri inanimati che la circondano.

La prima idea musicale della *Sagra* fu quella dell'accordo martellato che apre la scena degli « Augures printaniers » (dopo l'alzata del sipario), e risale all'estate del medesimo 1911, appena terminato « *Le Roi des étoiles* ». Da quel giorno, comincia la vera creazione della *Sagra*, la quale doveva andare in scena nella primavera del 1912 a Parigi. Intanto Diaghilew aveva incaricato Nijinski non solamente della coreografia della *Sagra*, ma inoltre di quella di una specie di quadro plastico greco-arcaico, per il quale si sarebbe utilizzata la musica del « Prélude à l'Après-midi d'un faune » di Debussy. Strawinski racconta minutamente, nelle sue « *Chroniques de ma vie* », le nefaste conseguenze dell'errore commesso da Diaghilew nel voler farer a tutti i costi di Nijinski un coreografo, allorchè codesto meraviglioso danzatore era privo di qualsiasi preparazione per fare il « maître de ballet ». La prima conseguenza fu che Nijinski — troppo preso dal lavoro di allestimento del « fauno » — non potè occuparsi per quell'anno della *Sagra*. Altri coreografi capaci di intraprendere un simile lavoro non vi e-

rano al momento, e così la prima della *Sagra* si dovette rinviare al 1913. Della seconda conseguenza dovuta alla ostinazione di Diaghilew, quella cioè di affidare la coreografia della *Sagra* ad una persona la quale non aveva la benchè minima nozione musicale, diremo poi.

Rimandata la creazione della *Sagra* all'anno successivo, Strawinski rallentò alquanto il ritmo del suo lavoro di creazione, dedicandosi a frequenti viaggi in Europa, fra i quali uno a Vienna, dove l'orchestra dell'Opera faceva l'ostruzionismo a *Petrouchka*, chiamandola « schmutzige Musik », ciò che equivale a « sporca musica ». Durante la primavera del 1912, Strawinski trovava il tempo, mentre terminava l'orchestrazione della *Sagra*, di comporre le *Trois poésie de la lyrique japonaise* (per soprano, due flauti, due clarinetti, pianoforte ed archi) e le *Trois petites chansons* (Souvenir de mon enfance) per una voce e pianoforte. Composizioni tutte brevissime, che non oltrepassano mai le trenta battute. Nelle liriche giapponesi, non può sfuggire una leggera influenza schönberghiana (nell'inverno del 1912-13. Strawinski aveva sentito a Berlino il

Pierrot lunaire, che lo aveva molto interessato, per lo meno come orchestrazione). La tenuità di codeste liriche è estrema, e si può davvero avvicinarle a quelle stampe giapponesi ove il disegnatore riduce tocchi e contorni al puro essenziale. Ben diverse sono invece le tre *Canzoni russe*, che inaugurano quello stile russo « infantile » del quale troveremo più tardi altri deliziosi esempi nella produzione strawinskiana. Ad una melodia semplice e « supertonale » si sottopone un accompagnamento fermamente ritmico e piuttosto aspro. Boris de Schloezer vede in questi piccoli pezzi l'intimo del nuovo lirismo strawinskiano, quel curioso lirismo ove l'autore non esprime mai sè stesso, ma fa cantare gli uomini, o per meglio dire « una umanità gregaria, un essere collettivo: il popolo, nel quale si assorbono tutte le distinzioni di personalità » (*La Revue musicale*, dicembre 1923).

Dopo infinite difficoltà di preparazione coreografica, dovute, come già si è detto, all'insufficienza di Nijinski, e numerose prove orchestrali, dovute queste alla insolita difficoltà della partitura, la *Sagra della primavera* ebbe il suo battesimo

la sera del 28 maggio 1913 nel nuovo *Théâtre des Champs-Elysées,* che si inaugurava appunto colla stagione di Diaghilew. Dello scandalo formidabile, « storico » si potrebbe quasi dire, che fu quella serata, può testimoniare chi, come colui che scrive, ebbe la fortuna di assistervi. Sin dalla metà del preludio si sollevò nella sala gremitissima del solito pubblico eterogeneo ed elegantissimo, un putiferio a traverso il quale fu possibile udire nulla del lavoro. Scandalo che si rinnovò nelle quattro rappresentazioni successive, ma che — nel ricordo di coloro che erano presenti in quella memorabile serata, era dovuto, più ancora che alla violenza terrificante della musica, alla mediocrità goffa e pesante dello spettacolo immaginato da Nijinski. Lasciamo qui la parola al compositore: « On discernait dans cette chorégraphie plutôt un très pénible effort sans aboutissement qu'une réalisation plastique, simple et naturelle, découlant des commandements de la musique. Comme c'était loin de ce que j'avais voulu! En composant le Sacre, je me representais le coté spectacle de l'oeuvre comme une suite de mouvements rythmiques d'une extrême simplicité, exécutés par de grands blocs humains, sans

minuties superflues d'un effet immédiat sur le spectateur ni complications trahissant l'effort. Il n'y avait que la *danse sacrale* terminant la pièce qui était destinée à une seule danseuse. La musique de ce morceau, nette et définie, exigeait également une chorégraphie correspondante, simple et facile à saisir. Mais ici encore Nijinski, tout en comprenant le caractère dramatique de cette danse, se trouva impuissant à en rendre l'essence d'une facon intelligible et la compliqua par la maladresse ou manque d'entendement » (*Chroniques de ma vie*, volume I).

Ma la *Sagra* doveva avere una clamorosa rivincita l'anno successivo, quando Monteux ne diede la prima esecuzione sinfonica ai suoi concerti del *Casino de Paris* nell'aprile 1914, e che il lavoro ottenne allora un successo enorme ed incontrastato, il quale dimostrò quanta parte di responsabilità avesse avuto nell'insuccesso del precedente anno la parte visiva.

L'importanza della *Sagra* nella storia della musica può essere in certo qual modo paragonata a quella della *Nona sinfonia* di Beethoven. Come l'opera di Beethoven ci appare oggi

come un gigantesco faro che illumina tanto il passato classico quanto l'immediato avvenire romantico, così la *Sagra* chiude a sua volta tutto il periodo romantico-impressionistico (con tutte le sue derivazioni) e spalanca le porte al nuovo lirismo, quello per il quale sono stati tentati già numerosi appellativi, senza però che nessuno di essi siasi finora rivelato soddisfacente. Lirismo tuttavia che è ben quello corrispondente ad una epoca che ha già visto due gigantesche guerre e che indubbiamente segna essa pure la « liquidazione » di un vecchio ordine umano e l'avvento di una nuova sensibilità artistica. La *Sagra* rappresenta senza dubbio una delle più inaudite avventure dell'arte protesa verso uno spaventoso ignoto; ma costituisce anche una delle più clamorose vittorie che mai abbia riportato il genio dell'uomo nel dominio della divinazione e del senso del « possibile latente ». Non vi è, in tutta questa favolosa partitura, una sola nota che non abbia in sè, nella sua ferrea logica, il segreto della riuscita e la propria totale giustificazione.

La musica della *Sagra* sembra voler escludere *a priori* tutto quanto possa riuscire gradito all'orecchio. Sono passati più di trenta anni da quella

data, ma codesta musica rimane oggi ancora aggressiva come nessuna altra lo fu mai nè prima nè dopo. La durezza della polifonia, acuita da una orchestrazione *ad hoc*, la violenza terribile del ritmo, fanno di quei due quadri qualcosa che agisce sull'ascoltatore al modo di un movimento tellurico il quale — come abbiamo già detto poco prima — lascia come tramortito chi lo subisce. L'impressione di stridore e di cruda dissonanza che emana dalla musica della *Sagra* è determinata quasi sempre da quel procedimento che si suol chiamare « politonalità ». E' stato tuttavia osservato che — nel caso della *Sagra* — sarebbe assai più appropriata la parola « poliarmonia » anzichè politonalità. La politonalità risulta infatti dalla sovrapposizione di più melodie appartenenti a tonalità diverse, mentre invece nella *Sagra* si tratta quasi sempre di accumulazioni in senso verticale di accordi diversi per origine tonale. A proposito di questa compenetrazione di armonie indipendenti, che nel caso della *Sagra* agisce così potentemente in senso anti-impressionistico, non è certamente privo di interesse il notare la coincidenza di questo procedimento coll'avvento quasi contemporaneo del cubismo pittorico, il

quale aveva avuto nel 1911 a Parigi la sua consacrazione ufficiale. Come è noto, il cubismo intendeva restaurare, con una violenta e polemica affermazione, tutti quei valori che l'impressionismo aveva negato o posto in seconda linea, primo fra quelli il senso del volume e della massa, restaurazione che assumeva nella maggior parte dei casi l'aspetto di una compenetrazione simultanea di valori plastici che — nelle epoche precedenti — avrebbero trovato posto in diversi quadri anzichè in uno solo. Arte che corrisponde abbastanza da vicino a quella della *Sagra*, la quale intendeva essa pure costruirsi sopra sovrapposizioni di valori sonori sino allora destinati alla successione ma in nessun caso alla simultaneità. Ma, dietro cotanta apparente anarchia, la *Sagra* recava una altissima lezione al mondo della musica: quella di una nuova imperiosa affermazione del credo tonale. Basti osservare il legame tonale che unisce l'inizio e la fine del secondo quadro: principio in re minore (determinato sin dal primo accordo dai corni) per giungere, a traverso le varie scene, ad una fine che consiste in un vasto pedale dominante di re che conduce irresistibilmente all'accordo finale, nel quale, sotto la mimetizzazione

di alcune appoggiature « non risolte » ravvisiamo nuovamente l'accordo perfetto di re minore. Ma questa superba affermazione tonale non intendeva in nessun caso essere un ritorno alle vecchie posizioni armoniche superate, ma invece sollevarsi a creazione di un nuovo senso tonale più ricco, più vasto, più libero, per quanto sempre ancorato alla fede nei « centri ». Questo è uno degli aspetti più alti, più fecondi di quella partitura, la quale segna una tappa nella storia della musica, dietro la quale non è ormai più possibile a nessuno di indietreggiare.

Il fattore determinante di codesto nuovo senso tonale nella *Sagra* è senza dubbio, l'armonia, nella quale vanamente si cercherebbero residui delle preziosità impressionistiche (dove sono le voluttuose none dominanti maggiori che formano la base dell'arte debussiana? dove sono le facili « modulazioni » condotte sulle settime dominanti?. Non è irreperibile in questa armonia « esplosiva », l'accordo di settima diminuita, ma appare sempre colla parte superiore appoggiaturata e combinato poliarmonicamente con altri aggregati). Sembra di assistere, in certo qual modo al « naufragio » della vecchia armonia classico-

romantica, della quale innumerevoli rottami galleggiano sulle onde agitate. Sopravvivono una quantità di triadi e di quadriadi a tutti ben note, ma ognuno ha acquistato una fisionomia nuova, essendo ormai ogni dissonanza totalmente libera tanto dalla preparazione come dalla risoluzione, e libero essendo ogni accordo di accoppiarsi con altre formazioni armoniche. Largo impiego vi trova l'accordo « minomaggiore » del quale abbiamo già accennato poc'anzi, accordo già intravveduto da Strawinski nel *Roi des Etoiles* e che si delinea nella *Sagra* sin dalle prime note del preludio quando il corno entra con un do diesis sotto il tema del fagotto il quale è in la minore (modo eolio). Non si può negare che codesta musica è totalmente empirica, non avendo nessun sistema come base. Si può anzi affermare che mai — prima della *Sagra* — si fosse veduta un'arte così audacemente libera da ogni inutile pregiudizio scolastico o culturale. Ma codesta anarchia non è che apparente. Alle vecchie regole infrante ne subentrano altre, non meno legittime, non meno ferree, non meno logiche. Dice bene Schaeffner: « Nous n'avons qu'à admirer avec quelle sûreté un jeune homme de vingt-neuf ans reconnaissait,

de sa chambre d'Oustiloug ou de Clarens, qu'une telle musique fût viable et obéit, contre toute apparence, à des règles encore inéprouvées d'équilibre. Aucune licence ne s'y montre que n'ait prévenue une divination du *possible* et de ses limites; rien de téméraire, où ne se découvre la stricte recherche de l'organique. Et c'est même ce perpétuel attachement au concret — peut-être le plus *frénetique* de l'histoire musicale — qui a toujours commandé à l'art de Strawinski. Le *Sacre*, s'il fut l'une des plus aventureuses démarches à jamais entreprises dans l'inconnu *sonore*, témoigne du même tact *musical* dont on use vis-à-vis du connu: alors que tant d'oeuvres meurent de l'à-peu-près dont fut faite leur audace, le *Sacre* survit de toute la justesse intuitive de ses écarts. Pas un accord, pas une *position* d'accord où Strawinski n'ait senti la résistance du concret, dont sa propre jouissance sonore n'ait affirmé l'authenticité ».

Il ritmo — che tanta parte essenziale ha nel formidabile dinamismo della *Sagra* — continua, sviluppandolo e potenziandolo all'infinito, il procedimento di « rubato » ritmico al quale abbia-

mo già accennato a proposito di *Petrouchka*. Il procedimento appare nella *Sagra* sin dal *Jeu du rapt* e non cessa di intensificarsi durante tutto il lavoro, sino a raggiungere la spaventosa frenesia finale della *Glorification de l'Elue*, ove ogni battuta ha un ritmo diverso dalla precedente e dalla seguente:

9/8 — 5/8 — 3/8 — 2/4 — 7/4 — 3/4 — 7/4 — 3/8 — 2/4 — 7/8 — 3/8 — 5/8 ecc.

ferma rimanendo la unità-croma. Per la prima volta nella storia della musica il ritmo assume un valore costruttivo e sostituisce in certo qual modo il vecchio sviluppo tematico.

L'orchestrazione non è meno rivoluzionaria degli altri elementi della *Sagra*. L'organico orchestrale adoperato da Strawinski è press'a poco quello mastodontico della « Tetralogia », oppure di certi lavori di Strauss e di Mahler. Ma mentre in quegli autori (sopratutto in Wagner e Strauss) l'accumulazione dei mezzi fonici corrispondeva unicamente ad un desiderio (piuttosto puerile) di potenza e di intensità fonica, in Strawinski agisce unicamente in obbedienza al principio della purez-

za dei timbri e degli incessanti contrasti, principi che erano quelli originali dell'orchestra quando essa prese le sue mosse dalla musica da camera, ma che poco a poco furono totalmente abbandonati alla fine del secolo scorso, lasciando posto a quella aberrazione fonica che fu a buon diritto chiamata « inflazione orchestrale » (diceva Debussy essere l'orchestra di Wagner una specie di « mastice sonoro », nel quale non si distingueva più un trombone da un violino!). Ma è interessante vedere come questo impiego strawinskiano dell'orchestra *monstre* ne abbia in pari tempo determinato il crollo definitivo; diceva non so più chi, che l'orchestra wagneriana questa volta era come scoppiata nelle mani del Russo. Ed infatti da quel giorno, nè Strawinski, nè altri compositori importanti hanno mai ricorso più all'impiego di queste enormi masse. Erano quelli gli anni ove apparve il *jazz* in Europa a dimostrare la possibilità di ottenere infiniti effetti da piccoli organici, soprattutto composti con nuovi criteri di formazione. Si vide allora la sterilità dell'orchestra mastodontica, intesa nel senso wagneriano ed il rendimento assai maggiore — relativamente alla pochezza dei mezzi — dei piccoli organici cameristici. Fu allora

che i compositori cominciarono a studiare Mozart anzichè il *Crepuscolo degli Dei* e che la tecnica jazzistica iniziò anche nel campo della musica cosidetta « seria » la sua rivoluzione strumentale.

Lo « stile russo » di Strawinski, partito dall'eclettismo ancora orientaleggiante dell'*Oiseau de feu*, affermato così potentemente in senso rinnovatore da *Petrouchka*, giunge ad un punto culminante e definitivo colla *Sagra*. Questo stile si appoggia sopratutto — come è noto — su un materiale tematico-melodico di ispirazione folkloristica. Ma è necessario notare la differenza profonda che separa il melodismo di *Petrouchka* dalla *Sagra*. In *Petrouchka* i temi non sono tutti di origine paesana, ma provengono — ad eccezione di tre, tolti dalle raccolte di canti russi di Tchaikowski e di Rimski — ad un ambiente melodico che è quello della città e persino della piccola borghesia. Mentre invece nella *Sagra* Strawinski modella la sua invenzione melodica (tutti i temi della *Sagra* sono originali ad eccezione di quello del fagotto che inizia l'opera e che proviene da una canzone lituana) sul folklore paesano della Russia del Nord, dove meglio si sono conservate

le antiche tradizioni musicali. Nella *Sagra*, Strawinski spezza definitivamente ogni contatto colla canzone orientale, sostituendovi una melodia puramente diatonica, con un accento ritmico costantemente forte ed in molti casi brutale. Ma ciò che sopratutto divide Strawinski dai suoi predecessori russi è il fatto che, mentre quelli cercavano di inquadrare la melodia popolare nazionale entro forme europee, Strawinski è invece un creatore europeo di forme. Ed è solamente afferrando questo fatto, che si può comprendere tutto il significato dell'opera di Strawinski e la grandezza del suo genio. E la vera lezione della *Sagra* (già iniziata con *Petrouchka*) consiste appunto in codesto ritorno della musica verso le grandi tradizioni classiche del '700, verso un'arte cioè che trova in sè stessa la propria organizzazione, all'infuori di ogni sollecitazione esteriore dovuta al sentimento, al desiderio, alla passione, ecc. Si può rimproverare a codesta arte la sua apparente disumanità, ed è invero arte che esclude violentemente ogni accenno agli abbandoni lirici del romanticismo. Ma se manca alla *Sagra* ogni accenno alla espressione in funzione dell'*io* che ha regnato da Beethoven sino ai nostri giorni, non per questo è

meno ricco quel lavoro di un'altra espressione, quella della collettività gregaria umana primitiva inerme ed inconsapevole, posta di fronte alla terribilità della Natura ancora avvolta nel più profondo mistero.

Le rossignol.

Alcuni giorni dopo la procellosa « prima » della Sagra, Strawinski si ammalava di febbre tifoidea, e veniva trasportato in una clinica di Neuilly, dove gli pervenivano gli echi lontani ed affievoliti delle polemiche suscitate dal suo lavoro. Guarito, egli si recò ad Oustiloug e quindi tornò a Clarens. Appena giuntovi, ricevette dal « Teatro Libero » di Mosca l'invito a terminare la composizione dell'opera in tre atti *Le rossignol* (da un racconto di Andersen) della quale già aveva scritto il primo atto quattro anni prima. Siccome il linguaggio musicale di Strawinski si era così radicalmente modificato nel frattempo, egli esitò assai prima di accettare quell'invito. Ma avendo esposto i suoi scrupoli ai dirigenti del « Teatro Libero », quelli seppero insistere in tal modo da decidere Strawinski a terminare l'opera. Egli si mi-

se dunque al lavoro quando, nell'inverno seguente (1913-14) ricevette improvvisamente la notizia che il « Teatro Libero » era fallito. Ma intanto stava dietro di lui, sempre vigile ad ogni sua attività e profondamente addolorato che questa volta Strawinski lavorasse per una altra « impresa » artistica, il buon Diaghilew, il quale si accaparrò subito il lavoro per la stagione parigina della primavera 1914. La cosa gli era questa volta molto facilitata dal fatto che egli intendeva rappresentare nella medesima stagione il *Gallo d'oro* di Rimski-Korsakof, ed avrebbe quindi disposto dei cantanti necessari. E così il *Rossignol* fu terminato, e venne rappresentato all'*Opéra* di Parigi il 26 maggio 1914, sotto la direzione di Pierre Monteux.

Come abbiamo già veduto, il primo atto del *Rossignol*, scritto quattro anni prima, e cioè press'a poco contemporaneo dell'*Oiseau de feu*, presenta profonde differenze di stile cogli altri due, composti dopo la *Sagra*. Ma nello spirito di Strawinski, tale eterogeneità di linguaggio trovava la sua giusticazione nell'azione stessa: un primo atto ove il canto dell'usignuolo nella foresta incan-

ta la candida fanciulla; due altri atti invece ove si doveva manifestare in tutta la sua barocca sontuosità una corte cinese colla sua bizzarra etichetta, colle sue cerimonie di palazzo, coll'opposizione dell'altro usignuolo, quello meccanico, con tutta una fantasia esotica e colorata insomma: tutti questi elementi avevano deciso Strawinski a non modificare il primo atto. Gli anni sono ormai passati su quel lavoro, ma in verità è lecito dire oggi che le preoccupazioni stilistiche di Strawinski erano pienamente legittime e che il divario di linguaggio che separa quel primo atto dai due altri ci appare insanabile. Sin dalla irruente cascata di suoni che apre il secondo atto vediamo quanto cammino ha percorso in quel tempo il linguaggio musicale dell'autore. Le esperienze di *Petrouchka* e della *Sagra* permettono ormai alla virtuosità armonica ed orchestrale di Strawinski di avvicinarsi senza timore alla limpida perfezione del racconto di Andersen. Questa volta però il fondo melodico non è più di provenienza popolare russa, ma si appoggia sulla scala cinese (per quanto sia questa una definizione piuttosto vaga, ma valida nel presente caso, per il costante impiego che fa il compositore di una scala equivalente ai cin-

que tasti neri del pianoforte, la quale corrisponde abbastanza esattamente alla scala sulla quale i Cinesi costruiscono le loro melodie). Il ritmo è più semplice di quello della *Sagra* ma ne conserva tuttavia la caratteristica essenziale, quella cioè di una unità (croma) che mantiene sempre lo stesso valore di durata. Nel *Rossignol*, maggiormente ancora che nella *Sagra*, predomina sovrano il ritmo di marcia, del quale la partitura contiene due mirabili esempi: la marcia cinese del secondo atto, e la marcia funebre che accompagna verso la fine del terzo atto il corteo dei cortigiani che si recano presso l'Imperatore che credono defunto e che invece li accoglie con un solenne e cordiale: « Bonjour à tous! ». Altro elemento drammatico di rara intensità è il contrasto fra la voce dell'usignuolo meccanico (affidata alla sola orchestra) e quella dell'usignuolo autentico, che disimpegna, ad insolite altezze, un soprano leggero. Ma il maggior fattore di emozione (perchè il lavoro è tutto pervaso di un senso di gravità spirituale la quale irradia una vera emozione che è palese a chiunque non voglia ostinarsi a rifiutarla) è senza dubbio l'orchestra. Le più mirabili preziosità della millenaria, sontuosa arte cinese,

sono qui evocate senza apparente sforzo da una magìa sonora di cui non può aver idea chi non l'abbia udita. Sembra quasi che l'orchestra, anzichè servirsi dei soliti tradizionali strumenti, suoni direttamente sulle più rare materie dell'arte cinese: bronzo, porcellana, seta, malachite, giada, lacca, ecc. E' un nuovo miracolo della musica strawinskiana, ma non sarà certo l'ultimo.

Più tardi (nel 1917) Strawinski trasformò il secondo e terzo atto (eliminando stavolta il primo atto) in poema sinfonico, rifacendone anche totalmente l'orchestrazione. Nel 1920, Diaghilew faceva rappresentare anche scenicamente codesta nuova versione di un lavoro che — sebbene non abbia mai raggiunto un assetto in certo qual modo definitivo — rimane tuttavia una delle più straordinarie creazioni del periodo cosidetto «russo» del suo autore.

Anni di guerra.

Al principio dell'estate 1914, troviamo nuovamente Strawinski in Svizzera (a Salvan), dove egli termina i *Tre pezzi per quartetto di archi*. Sono tre brevissime musiche, la prima a carattere

prevalentemente ritmico e popolareggiante; la seconda è un curioso, raffinatissimo gioco timbrico; la terza, assai superiore alle altre due, è una specie di grave corale sopra una melodia che ricorda il *Dies irae*, inframmezzato da intensi episodi « quasi preghiera ». L'armonia dei tre pezzi è vicina a quelle della *Sagra*, ma presenta anche parentele colle *Liriche giapponesi* e coi prossimi *Pribautki*.

Appena terminata la composizione di questi tre pezzi, Strawinski fu ancora una volta ad Oustiloug, senza pensare però che sarebbe quello l'ultimo contatto colla sua patria (almeno fino a tutt'oggi). Egli si recò pure a Kiew, dove raccolse una quantità di poesie popolari russe, atte a servire per un grande lavoro che aveva in mente e del quale parleremo fra poco. Poi ritornò in Svizzera, dove dopo quindici giorni lo raggiunse la notizia dello scoppio della guerra. Gli fu di grande conforto nella tragicità del momento e nella lontananza dalla sua terra, il lavoro su quei testi russi che egli aveva portato con sè da Kiew. Primi frutti di quella ispirazione furono le quattro « *Chansons plaisantes* » intitolate *Pribautki*, alle quali dovevano succedere a breve distanza le tre *Berceuses*

du chat e i quattro piccoli *Cori a cappella per voci femminili*. Sono del medesimo periodo, all'incirca, i tre pezzi per pianoforte a 4 mani (*Marcia, Valzer e Polka*), ai quali fece poi seguito una seconda serie di altri cinque (*Andante, Napolitana, Espanola, Balalaika, Galop*).

I quattro « *Pribautki* » sono il primo esempio dell'accostamento di Strawinski colla poesia popolare russa e costituiscono subito un modello di una concezione dei rapporti fra parola e musica che è tipica strawinskiana (per quanto, come vedremo più oltre, se ne possano trovare illustri esempi anche nel nostro melodramma ottocentesco). La musica di queste canzoni è essenzialmente infantile, o per meglio dire (Schaeffner) « rurale ». Il complesso accompagnante è ridotto ad un flauto, un oboe (oppure corno inglese), clarinetto, fagotto e quartetto di archi. Musica che sembra destinata, piuttosto che all'austerità delle sale di concerto, all'aria aperta di qualche borgata russa o magari svizzera. La voce canta come canta il popolo, ed attorno ad essa gli otto strumenti svolgono un giuoco di suoni di un umorismo esilarante, giuoco basato esclusivamente su un insieme di suoni puri e contrastantesi fra di loro per un comples-

so di « tangenti » che assicura a codesta minuscola orchestra un rendimento massimo. Ma — come abbiamo già detto poco prima — il fatto più interessante è quello dei rapporti fra voce e poesia. Il testo russo originale è quasi privo di senso nella sua enorme ingenuità, ma serve unicamente a Strawinski come problema di fonetica, vale a dire come generatore di melodia, astrazione fatta del suo significato più o meno poetico. Modo di concepire la poesia di fronte alla musica che, per quanto ciò sembri paradossale, non è molto dissimile da quello di un Verdi, il quale non vedeva nei libretti dei vari Piave e C., null'altro che un sostegno sonoro per la sua musica. E' una concezione che nega indubbiamente — e con quale violenza! — quella che voleva sottoporre la musica alla poesia e ristabilisce sovrana assoluta la musica (concezione essenzialmente italiana, ribadiamolo ancora una volta), e segna il fallimento — almeno provvisorio — delle dottrine gluckiste-wagneriane.

Le tre *Berceuses du chat* sono scritte per una voce e tre clarinetti (uno dei quali basso). Sono pezzi minuscoli, ma nei quali la sonorità placida e soffice dei tre strumenti accompagnanti crea uno

sfondo alla voce il quale ricorda straordinariamente da vicino il carattere fisico del gatto, la sua rotondità, la sua sonnolenza, il suo respiro.

I quattro cori a cappella (pubblicati solamente nel 1930) possono essere considerati come studi preparatori per *Renard* e le *Nozze*.

Più importanti (anche per il fatto che hanno formato la base più tardi per due suites orchestrali) sono le due serie di pezzi a quattro mani. La prima contiene una marcia di carattere grottesco la quale ha servito di modello ad innumerevoli musiche nate dopo di essa. Il *Valzer* sta di mezzo tra il celebre solo di organetto di *Petrouchka* e l'*Histoire du Soldat*, ma utilizza questa volta, onde creare un'atmosfera totalmente ridicola e disumana (non priva di qualche analogia cogli « Archeologi » metafisici di De Chirico) un pianismo meccanico e disperatamente inespressivo, al quale possiamo solamente trovare un precedente nell'accompagnamento della *Serata veneziana* del profetico e cinico Rossini. L'*Andante* che apre la seconda suite è un mirabile frammento di melodia russa. I tre pezzi seguenti adottano un linguaggio musicale più calmo dell'altra raccolta. Il *Galop* finale è un capolavoro di umorismo feroce, nel

quale la vecchia danza borghese dell'Ottocento viene qui presentata sotto una deformazione crudele che fa pensare a qualche disegno di Goya ma soprattutto di Daumier. Chi sarà il musicista di genio che — fra alcuni decenni — saprà offrire alle generazioni di allora una caricatura equivalente dei nostri *fox-trot*?...

Renard.

Prima di giungere alle *Nozze*, composte nel periodo 1914-17, ma la cui strumentazione non fu terminata che nel 1923, dobbiamo parlare di un altro importante e singolarissimo lavoro teatrale di Strawinski, il *Renard* (che si sottointitola « histoire burlesque chantée et jouée »), su testi popolari russi, tradotto in francese da C. F. Ramuz.

Strawinski aveva ricevuto dalla Principessa Edmond de Polignac l'invito a collaborare a certi spettacoli da camera che essa intendeva organizzare, ed ebbe così l'idea di scrivere codesto *Renard*, del quale già esisteva un duetto pronto. Nel 1916, l'opera era terminata. L'argomento dell'azione era tolto dai racconti russi che egli aveva

recato con sè da Kiew e che gli fornirono la materia non solo di *Renard*, ma anche delle *Nozze* e più tardi dell'*Histoire du soldat*. Per la versione francese (fatta con tanta sorprendente abilità ed intelligenza) gli era stato valido collaboratore C. F. Ramuz, presentatogli da poco dal comune amico Ernest Ansermet.

Lo spartito contiene le indicazioni seguenti: « La pièce est jouée par des bouffons, des danseurs, des acrobates, de préférence sur des tréteaux, l'orchestre placé derrière. Au cas où la pièce serait montée au theâtre, on la jouera devant le rideau. Les personnages ne quittent pas la scène. Ils viennent l'occuper en présence du public, aux sons de la petite marche qui sert d'introduction et sortent de la même facon. Le rôles sont muets. Les voix (2 ténors et 2 basses) sont dans l'orchestre ». Questo significa che, per la prima volta nella storia della musica, i cantanti non sono qui che semplici strumenti collocati fra quelli dell'orchestra. (*Les chanteurs dans la fosse,* intitolò Schaeffner un suo articolo nella « Revue Musicale » del novembre 1924). Inoltre, la loro parte vocale non è mai legata ad una delle parti mimiche che si svolgono sulla scena: Gallo, Volpe, Gatto o Caprone. Alcuni an-

ni dopo, Diaghilew utilizzava parzialmente codesta nuova concezione per la messa in scena del *Gallo d'oro* di Rimski a Parigi, lasciando l'orchestra al suo posto consueto, ma formando due gigantesche piramidi laterali sul palcoscenico colle masse dei cantanti e del coro, in mezzo alle quali gli attori mimici svolgevano l'azione visiva. La partitura è orchestrata per flauto, corno inglese, clarinetto piccolo, fagotto, due corni, tromba, quintetto di archi, batteria ed un cymbalum. Quest'ultimo non è altro che lo strumento favorito degli tzigani ungheresi, e ne aveva fatto conoscenza poco prima a Ginevra, dove aveva ascoltato un formidabile virtuoso magiaro, Aladar Racz, il quale gli aveva schiuso tutto il mondo di possibilità che offre quel meraviglioso « pseudo-pianoforte ». Perciò la parte che esso svolge in *Renard* è di prima importanza (ed è anche una delle ragioni per le quali il lavoro riesce di così difficile realizzazione). Esso disimpegna — in *Renard* — le funzioni più disparate, non escluso il grido del gallo, e Strawinski vi denota una conoscenza enorme della sua tecnica, la quale esce oltremodo ingrandita da questo lavoro. La parte vocale richiede una alta virtuosità, che va dalla vera melodia

(talvolta piena di tenera malinconia, tale altra volta impregnata di maliziosa arguzia) sino ad una irresistibile comicità, tale da ricordare (Schaeffner) « quattro animali che si agitino nella gabbia dell'orchestra, quasi pollaio in delirio ». Il linguaggio è press'a poco quello di *Pribautki*, colla sua armonia cruda e scarna, col suo ritmo esasperato (per quanto meno che nella *Sagra*). Ma ciò che soprattutto interessa in codesto lavoro — all'infuori della sua assoluta novità sceno-tecnica — è il continuo, imperioso affermarsi della musica su ogni altro elemento le venga posto vicino, a cominciare dalla parola. In questo teatro — come del resto in tutto il vero teatro, sia quello di Mozart, sia quello di Verdi, la musica crea da sola l'azione, e la parola non le serve che di pretesto (o, come già abbiamo detto: di sostegno sonoro). In questo senso l'importanza di *Renard* è grandissima, anche se le sue speciali difficoltà ne limitano assai la diffusione. Diffusione però che potrà essere maggiore in teatri dell'avvenire e sopratutto in un nuovo mondo sociale veramente popolare.

Ma oggi possiamo riconoscere a *Renard* un altro significato: quello di rappresentare un model-

lo compiuto e perfetto di quella « riabilitazione » dell'arte cosidetta *inferiore* che fu una conseguenza dell'altra guerra. Sino al presente secolo (e, per essere maggiormente precisi, sino al 1914) esisteva una netta separazione tra l'arte « seria » e quella detta « leggera ». Nessuno avrebbe mai osato pensare che sarebbe venuto un giorno ove il circo, il varietà, il baraccone magari da fiera sarebbero considerati arte alla stessa stregua di un poema sinfonico, o di una opera lirica. E così avvenne che assistemmo stupefatti allo spettacolo di artisti creduti legati per sempre alla scena « leggera », i quali trasmigravano tranquillamente nel campo dell'arte « pesante » e vi davano lezione di interpretazione agli specialisti del genere. Chi non ricorda il nostro Petrolini quando si avventurò a recitare in romanzesco il *Médecin malgré lui* di Molière, e con quale interpretazione? Come pure si vide il jazz invadere anche il campo dell'arte sinfonica lirica, portando nella tecnica strumentale di quella una rivoluzione che certo, in altri tempi, non si sarebbe mai attesa da una forma di musica che sembrava destinata unicamente al *dancing*. Ed è appunto dopo la *Sagra* che Strawinski si svolge verso un mondo fino allora tenuto in

scarsa considerazione, quello appunto della piccola orchestra da suonatori ambulanti oppure da baraccone, e scopre in quella tutto un insieme di mezzi espressivi ai quali nessuno aveva mai pensato. Colla sua sensualità sonora, egli sceglie fra tutti quei timbri quelli che possono essere utili alla sua arte e li utilizza senz'altro nei lavori come *Pribautki* e *Renard*, gettando così un ponte tra due arti che sembravano sino a quel giorno inconciliabili. Impresa assai arrischiata però, e che presso altri compositori suoi contemporanei rimase allo stato di puro sforzo intellettualistico. Mentre invece Strawinski era sorretto — oltre che dalla sua formidabile tecnica e dal suo gusto divinatorio — dall'arte popolare russa, nel folklore della quale egli trovava appunto il materiale poetico per edificare quei lavori, che rimangono oggi ancora — per quanto il momento sembri distante da quella concezione — più vivi che mai e capaci di resistere al tempo ed ai mutamenti di moda.

Nozze.

Le *Nozze*, cantata per soli, coro, 4 pianoforti e batteria, risale — almeno per quanto riguarda la prima idea — al giugno del 1914, mentre Strawinski si trovava a Londra per la stagione di Diaghilew. La composizione del lavoro occupò circa due anni e fu terminata nell'autunno del 1917 (durante la Rivoluzione russa). Ma rimaneva da determinarne e scriverne l'orchestrazione, la quale rappresentò per lungo tempo uno dei più ardui problemi che Strawinski abbia mai incontrato. L'opera gli era sin dall'origine apparsa concepita per due categorie di mezzi fonici: una materia *soufflée* ed un'altra *frappée* (sono parole testuali di Strawinski). Egli aveva allora pensato ad una strumentazione affidata alle voci e ad alcuni ottoni, elementi ai quali si sarebbe contrapposta una massa di archi divisi fra *pizzicato* ed *arco*. Ma di questa partitura le poche pagine scritte bastarono a Strawinski per constatare la impossibilità di adottare questo organico. Egli intraprese allora una seconda orchestrazione nella quale un armonium sostituiva gli ottoni, e l'altra « materia » era affi-

data a due *cymbalums* e ad un pianola. Due quadri furono così orchestrati. Ma poco a poco Strawinski addiveniva all'idea che fosse necessario contrapporre alle voci solamente alcuni pianoforti e forse un organo automatico. Rimaneva però ancora la difficoltà di assicurare il sincronismo tra uno strumento meccanico e gli altri mezzi fonici. Ed allora nacque finalmente la versione definitiva. Nel 1920, Diaghilew sollecitava Strawinski a terminare l'opera, che egli intendeva rappresentare l'anno seguente a Parigi. Nel 1921, Strawinski si rimise al lavoro, ed il 6 aprile 1923 le *Nozze* erano completamente terminate a Monaco (Principato). Questa volta Strawinski aveva adottato come organico (oltre alle quattro voci dei solisti ed al coro) quattro pianoforti, ed una batteria composta di un silofono, 2 casse rullanti, due tamburi militari, tamburo basco, timpani, gran cassa, piatti, triangolo, due crotali ed una campana. Veniva in tal modo realizzata la concezione originaria del lavoro: da una parte le voci; dall'altra la percussione (perchè anche i pianoforti sono trattati in modo totalmente anti-espressivo e disimpegnano costantemente una funzione martellatrice. Non è fuori luogo ricordare — a questo pro-

posito — la *Petite Messe solennelle* (1863) di Rossini, nella quale le voci sono pure accompagnate — ad esclusione di ogni orchestra — da due pianoforti ed un armonium. E' poco probabile che Strawinski abbia conosciuto questo lavoro (del resto inedito nella sua versione originale) e si tratta quindi di una semplice coincidenza, che valeva però la pena di rilevare, non fosse altro che per mettere — una volta di più — in evidenza il genio profetico di un grande musicista, nel quale la massa dell'opinione pubblica non ravvisa ormai che un buffone della musica, pigro ed amante della buona cucina....

Nozze rappresenta una nuova — ed illustre — tappa di quel nuovo lirismo inaugurato da Strawinski coi lavori seguenti alla *Sagra*. Nella *Sagra* cantavano la natura, le cose. Qui — come più ridottamente nelle *Berceuses du Chat*, nelle *Chansons plaisantes*, nei *Quatre chants russes* cantano gli uomini. Ma l'elemento umano interviene qui sotto forma di una collettività gregaria, di un popolo insomma, il quale assorbe nella sua enorme massa ogni personalità. I personaggi delle *Nozze*: Il Padre, la Madre, lo Sposo, la Sposa non sono,

nemmeno essi, personaggi individuali, ma tipi collettivi e simbolici (De Schloezer). Ma nondimeno una stretta parentela collega *Nozze* alla *Sagra*. Ambedue si ispirano dai riti della antichissima Russia (riti agricoli e riti nuziali) ed hanno in comune un profondo senso religioso e mistico, palese soprattutto in *Nozze*. Senso religioso che è potentemente affermato dall'impiego costante di una melodica liturgica gregoriana, la quale si fonde senza nessuna difficoltà con elementi popolari che — come è caratteristica del folklore russo — si valgono essi pure di scale chiesastiche. Ma l'evoluzione del linguaggio sonoro, dalla *Sagra*, a *Nozze*, è considerevole. L'armonia è divenuta più « liscia » e più polifonica. D'altra parte la presenza dei quattro pianoforti non poteva non influire grandemente sulla realizzazione polifonica, creando nuove possibilità di scrittura. Il coro è scritto sempre in uno stile profondamente diatonico, con grande preponderanza di accordi perfetti. Ma intorno alle voci i pianoforti svolgono un lavoro essenzialmente poliarmonico e che — alla lettura della partitura — non può non destare gravi preoccupazioni sui suoi risultati. Mentre invece, all'atto pratico, questa polifonia così au-

dacemente dissonante, così apparentemente noncurante del lavoro delle voci, si risolve in un solidissimo sostegno tonale per i solisti e per il coro, i quali trovano — in quel groviglio frenetico di suoni, di accordi totalmente indipendenti dalla polifonia vocale — un valido appoggio. Da ogni parte emergono, si affermano con imperiosa evidenza note che sono delle vere e proprie toniche, dominanti e sottodominanti, le quali orientano costantemente il discorso. Del resto, i quattro quadri hanno ciascuno una vera e propria tonalità fondamentale; il primo è in mi minore; il secondo oscilla da si bemolle maggiore a la minore (ipodorico); il terzo è in la; l'ultimo parte da si bemolle minore per ricondurre poi finalmente alla tonalità di mi maggiore (misolidio). Il profondo senso tonale dell'arte strawinskiana — già così inequivocabilmente affermato sin dalla *Sagra* — assume questa volta una chiarezza ancora maggiore dovuta alla tendenza naturale delle voci verso il diatonicismo. L'intero lavoro determina una curiosa impressione: quella di una musica ridotta alla melodia ed al ritmo, dalla quale l'armonia sia assente. Perchè questa volta l'armonia — pur così ricca e libera — agisce sopratutto in fun-

zione *timbrica* ma in nessun caso espressiva. La dottrina della croma-unità ritmica, già intraveduta in *Petrouchka* e potentemente sviluppata nella *Sagra*, giunge qui alle estreme conseguenze: *Nozze* poggia, per tutta la sua durata che è di una buona mezz'ora, su un martellamento di crome invariabili nel loro valore, che racchiude in sè una incessante varietà di battuta, senza dubbio meno frenetica che nella *Sagra*, ma non per questo meno viva e pulsante; nuova applicazione di quel « rubato » moderno al quale già accennammo a proposito di *Petrouchka*. Il senso di staticità che è già caratteristico della *Sagra*, si accentua qui ancor maggiormente. Ormai la musica di Strawinski non deve più nulla al mondo circostante, e costituisce da sola la propria ragione di esistere, non agisce che per sè stessa. Dice Schaeffner: « A partir de *Noces* la musique de Strawinski ne s'emploie plus qu'à tourner en circuit fermé. Ella a perdu tout rapport avec le monde extérieur que serait pour elle la scène; enfermée dans la fosse d'orchestre, avec ses chants et son étrange bruit, elle figure à elle-même la seule action qu'elle est censée devoir traduire ».

Ma ciò che maggiormente importa ai nostri

occhi, e che fa di *Nozze* uno dei maggiori capolavori della musica di tutti i tempi, è quel senso di dolorosa umanità che già era immanente nella *Sagra*, ma che questa volta acquista un valore più completo. Una atmosfera di profonda tristezza anima tutto il lavoro, anche a traverso i momenti festosi, celebrativi ed orgiastici. Qui assistiamo al dramma dei genitori che si vedono togliere dalla casa i figli e pei quali la vita è ormai finita; e d'altra parte, vi sono i due sposi che vanno incontro alla formidabile incognita della vita. Lirismo che raggiunge i suoi momenti più stupendi nel primo quadro, col canto della Fidanzata (soprano), accompagnata dalla melodia liturgica del tenore e del basso; nel secondo quadro col canto dei genitori, canto di profonda tristezza, che vien meccanicamente attraversato da scariche dure e pesanti come il ritmo di un maglio della batteria; nel medesimo secondo quadro troviamo più oltre il grave canto dello sposo che chiede la benedizione, basato su un tema chiesastico che si canta solitamente in Russia alla Messa dei Morti e che il musicista ha questa volta lievemente modificato; nel terzo quadro, vi è dopo la partenza degli sposi, il mirabile lamento delle due madri che sup-

plicano i figli di tornare a casa; l'ultimo quadro è quasi interamente orgiastico con episodi incessanti di paesani avvinazzati che proferiscono parole prive di senso su ritmi barcollanti (uno di quelli fu ispirato a Strawinski da una scena fra due individui ubriachi alla quale egli assistette nella funicolare di Chateau-d'Oex in Svizzera nel 1915). Alla fine si eleva, in mezzo all'improvviso silenzio, la voce dello Sposo, che interroga il Destino; e l'opera si chiude con solenni rintocchi metallici, i quali sintetizzano mirabilmente l'atmosfera di ebrezza (sia pur illusoria) e di austerità che domina tutte codeste *Nozze*.

L'Histoire du soldat.

Colla guerra del 1914, si iniziava per Strawinski un periodo molto triste, al quale non dovevano mancare nemmeno le difficoltà materiali. Avendo lasciato la Russia al principio dell'estate del 1914, egli non pensava che non avrebbe mai più riveduto la sua patria. Momentaneamente però la Svizzera gli offriva un sicuro asilo ove egli aveva già assai lavorato in perfetta tranquillità di spirito ed in costante armonia colla natura cir-

costante. Egli fece dunque ritorno a Clarens, donde dovette provvedere al ritorno in Russia di sua madre (che credo non abbia più riabbracciata da quel giorno) ed in pari tempo assicurare la vita propria e della famiglia. Intanto Diaghilew attraversava lui pure difficoltà gravissime essendo rimasto tagliato fuori da ogni comunicazione colla sua « troupe », dispersa un po' ovunque. Verso l'inverno 1914-1915, Diaghilew si stabilì a Roma, dove lo raggiunsero poco a poco amici e collaboratori. Nella primavera poi del 1915, Diaghilew si trasferì in Svizzera ad Ouchy, ciò che gli permetteva di vedere continuamente Strawinski. Fu durante quella estate che Strawinski fece udire al suo amico i due primi quadri di *Nozze*, i quali entusiasmarono a tal punto il buon Diaghilew che Strawinski decise di dedicargli il lavoro. Intanto Diaghilew preparava un prossimo giro della sua « troupe » agli Stati Uniti, e per ciò lavorava continuamente con Massine, i pittori Larionof, Gonciarova e Bakst, il vecchio Cecchetti, (il celebre professore di danza) ed infine Ansermet, il quale iniziava così la sua lunga collaborazione con quell'ambiente.

Nell'inverno precedente (1914-15) Strawinski

aveva frequentemente visitato l'Italia che egli prese subito in grande affetto. Nel febbraio del 1915 egli assisteva all'*Augusteo* alla prima italiana di *Petrouchka* da me diretta, che fu un trionfo. Siccome egli era rimasto privo di editore (non avendo ormai più possibilità di contatti colla « Russische Musikverlag » che aveva sede a Berlino) egli mi chiese di presentarlo a Tito Ricordi, cosa che feci immediatamente e con quale premura è facile immaginare. Egli offriva alla Casa milanese i suoi *Tre pezzi* per pianoforte a quattro mani. Ma il nostro Tito si spaventò delle condizioni richieste da Strawinski (le quali erano tutt'altro che esagerate) e così si lasciò sfuggire codesta bella occasione di assicurare al catalogo di Ricordi uno fra i nomi più illustri della storia musicale.

Strawinski sperava di partire in America con Diaghilew, ma purtroppo la cosa non fu possibile, e così un'altra speranza di miglioramento materiale svanì.

Nel secondo semestre del 1915 dolorosi avvenimenti colpivano ancor maggiormente Strawinki. Anzitutto la morte di una vecchia amica di famiglia, entrata in casa Strawinski prima della nascita

di Igor e che era stata per lui come una seconda madre. Questa donna conviveva colla famiglia del Maestro sin dal 1914, e morì in quella casa durante una breve assenza di Strawinski. Poco dopo, egli ricevette la notizia della morte di suo fratello, avvenuta al fronte romeno dove egli combatteva. Infine giunse la notizia della caduta dello tzarismo e della vittoria della Rivoluzione bolscevica, la quale veniva a privare Strawinski delle ultime e magre risorse che egli riusciva ancora a ricevere dal suo paese. Ormai occorreva trovare a tutti i costi il modo di far vivere la famiglia. Attorno a Strawinski, altri amici, come Ramuz e Ansermet, si trovavano nelle medesime tristi condizioni. Fu allora che venne l'idea a Strawinski ed a Ramuz, di creare « una specie di teatrino ambulante che si potrebbe facilmente trasportare da una località all'altra; non esclusi i villaggi » (*Croniques de ma vie*, pag. 152). Intanto per prima cosa occorreva trovare qualche finanziatore che garantisse l'impresa. Dopo numerosi tentativi ed altrettanti insuccessi, si trovò il mecenate nella persona di Werner Reinhart il noto industriale di Winterthur (il cui fratello Oscar possiede in

quella città una delle più belle collezioni europee di pittura moderna). A questo uomo deve la musica la creazione di uno dei più singolari lavori di tutta la sua storia.

Il lavoro fu subito iniziato, ed il 29 settembre 1918, l'«*Histoire du soldat, lue, jouée et dansée*» trovava la sua prima rappresentazione al Teatro di Losanna.

Colle *Nozze* Strawinski portava a compimento quel periodo della sua arte che si chiama comunemente « russo », perchè impregnato infatti di un sapore nazionale il quale è stato senza dubbio la ragione principale del successo mondiale di quei lavori. Ma, all'indomani delle *Nozze*, Strawinski si trovava di fronte ad un problema gravissimo: o ripetere indefinitamente quanto egli aveva già detto in quegli illustri capolavori oppure rinnovarsi nel senso di « tagliare i ponti » con l'arte popolare russa, che era stata il principale alimento di quelle musiche. Situazione altamente drammatica, che si può paragonare alquanto a quella di Rossini dopo il *Guglielmo Tell*. Tutti sanno come Rossini risolse il problema suo: nell'impossibilità di tornare indietro dopo una simi-

le creazione, e non sentendosi d'altra parte la forza sufficiente per progredire sulla via aperta con quell'opera, egli rinunciò, giovane e carico di gloria, a scrivere musica (e questo non per pigrizia, come troppi credettero, ma per alto scrupolo di coscienza artistica). Mentre invece Strawinski, dopo aver indubbiamente misurato le proprie energie, decise di inoltrarsi sulla via dell'ignoto, rinunciando per anni ai successi che gli avevano procurato i lavori del periodo « nazionale ». Citiamo qui Boris de Schloezer: « C'est en abandonnant son époque, son milieu, c'est en s'enfonçant dans un passé lointain, dans un monde étranger, c'est en travaillant sur une matière très particulière, hostile aux formes qu'il lui imposait, que Strawinski put élaborer ses procedés, et réussit à affiner et à fixer son style, à développer, en la réalisant, sa nouvelle conception musicale. Les oeuvres russes qu'il a créées sont elles-mêmes, prises séparément, admirables et parfaites, mais si nous plaçons au point de vue historique, si nous considérons la série de ces productions dans leur rapports mutuels, il nous apparaît que la période russe de Strawinski, de *Pétrouchka* aux *Noces*, est une période préparatoire d'etudes et d'épreuves, au cours

desquelles le compositeur s'est forgé un art nouveau. Mais aujourd'hui, tout est possible, tout est permis à Strawinski: il peut être lyrique, il peut être sentimental, il peut poursuivre l'expression, il peut écrire des airs passionés et composer des drames lyriques: ni lui, ni nous, n'avons plus à craindre de retomber dans le subjectivisme romantique ou impressionniste, si puissants qui puissent encore paraître les enchantements d'un Schönberg: le secret d'un art objectif et dynamique est retrouvé ».

Una delle cause di maggior disorientamento della critica di fronte all'evoluzione di Strawinski è quella apparente illogicità di quella curva, nella quale si succedono continuamente lavori che sembrano senza nesso fra di loro. Mentre invece risulta ogni giorno più evidente la coerenza di quella evoluzione, secondo la quale ogni lavoro occupa nel repertorio del suo autore il giusto posto, e non possiamo in alcun modo supporre che potesse essere stato scritto prima o dopo di quella data. Evoluzione dunque fondamentalmente logica ed armoniosa, nella quale ogni lavoro costituisce una nuova tappa verso una meta finale, che vero-

similmente — come avviene sempre per legge ineluttabile nell'arte non sarà mai raggiunta, oppure — qualora ciò potesse avvenire — immediatamente superata in un nuovo sforzo verso l'avvenire.

L'*Histoire du soldat* è stata da molti considerata come il punto di frattura tra lo Strawinski « russo» e quello europeo. Ma tale frattura non esiste in realtà. Anche ammettendo che Strawinski abbia un giorno rotto i legami col suo passato, questo non è avvenuto in una volta sola. Il trapasso si effettua, secondo me, a traverso il periodo che inizia bensì l'*Histoire du soldat*, ma che giunge a compimento coll'*Ottetto* per fiati e il *Concerto* per pianoforte ed orchestra di fiati. Nell'*Histoire du soldat* vediamo Strawinski chiedere ancora una volta ispirazione, se non alla melodia popolare russa, per lo meno a quelle famose raccolte di racconti russi che egli aveva recato con sè da Kiew nel 1914 (quasi lo avesse dominato un oscuro presentimento ove egli vedeva confusamente gli sconvolgimenti sociali della sua patria ed il suo duro, forse perpetuo esilio in terra straniera). E così — assieme al fido collaboratore C. F. Ramuz, dopo pazienti ricerche, essi trovarono il tema dell'*Hi-*

stoire nel celebre libro di storie popolari di Afanassieff. E' la storia di un soldato partito in licenza il quale incontra il Diavolo col quale crede di passare tre giorni mentre invece gli sta assieme tre anni. Quando egli torna al villaggio, trova la fidanzata sposata con due figli. Egli finisce allora — e stavolta definitivamente — nelle mani del Diavolo. A dir il vero, codesta storia — oltre che nei racconti russi — si trova pure nelle « fole » dei fratelli Grimm nonchè nel libretto della vecchia opera-comica *Rip*. Si tratta dunque in realtà di un argomento già di per sè internazionale, e che Ramuz non ebbe esitazione a situare in Svizzera, travestendo il Soldato da militare federale. La scena — come quella di *Renard* — dev'essere montata su cavalletti. Ad uno dei lati, una piattaforma circolare sulla quale sta l'orchestrina; all'altro lato, una identica piattaforma ove siede il Lettore con un piccolo tavolino sul quale si trova una « chopine » di vino bianco. La scelta dell'organico orchestrale diede molto da pensare a Strawinski. Scartata l'idea di un armonium, troppo povero dinamicamente, si poteva ricorrere al pianoforte. Ma anche questo strumento fu eliminato, anzitutto perchè avrebbe dato l'im-

pressione di servire ad eseguire una « riduzione » per ragioni economiche, oppure si avrebbe dovuto affidargli un compito di alta virtuosità, ciò che non entrava nel carattere della cosa. Strawinski si decise dunque a formare un minuscolo insieme di strumenti, ove figurerebbero gli strumenti più vari — ed opposti come tessitura — dei vari gruppi: violino e contrabasso; clarinetto e fagotto; cornetta a pistoni e trombone; ed infine una ricca percussione a tipo jazzistico, manovrata da un solo esecutore. E Strawinski spiega (nelle *Chroniques de ma vie*) che egli considerò particolarmente felice l'idea di situare l'orchestra bene in evidenza per il pubblico, asserendo egli (e con ragione) che la musica debba essere « veduta » quanto « udita ».

La musica consiste tutta in pezzi chiusi che funzionano al momento opportuno (qui pare che Strawinski si sia avvicinato al concetto di Busoni, il quale, chiestogli quando fosse necessaria la musica sul teatro, diceva: « Nelle danze, nelle marcie, nelle canzoni e quando il soprannaturale entra in gioco ».) Questi pezzi sono infatti marcie, intermezzi per violino, concertino, danze, corale, ecc. Riguardo poi all'impiego della batteria, va nota-

to che era probabilmente questa la prima volta o-
ve si udiva in Europa un complesso di tipo jaz-
zistico. Ma ne abbiamo la spiegazione nel fatto
che E. Ansermet ritornato dal suo giro del 1915-
16 in America con Diaghilew aveva recato con
sè numerosi dischi di jazz (allora appena nato) ed
anche alcune orchestrazioni del caso. Strawinski
fu quindi uno dei primi musicisti europei venuti a
conoscenza di codesta straordinaria musica, nella
quale Ramuz trovava « una vera rivolta di certi
bisogni profondi della musica ». Ma l'intuizione
del genio doveva subito poter permettere a
Strawinski di raggiungere risultati estremi e de-
finitivi, fra i quali lo spaventoso effetto del « so-
lo » di batteria che accompagna — alla fine del-
l'azione — la scomparsa del Diavolo che trasci-
na con sè la sua preda.

Lo stile di questa musica — se sostanzialmente,
o meglio tecnicamente essa si appoggia su tutte
le conquiste anteriori di Strawinski — è totalmen-
te rinnovato dalla abolizione totale di ogni ricor-
do melodico russo, e dalla contemporanea intro-
duzione di elementi di svariatissime provenienze:
fanfare svizzere, tango argentino, rag-time nord-
americano, pasodoble spagnuolo, corale bachiano

e valzer. Ma rimane, come sfondo a tutto questo insieme che troviamo per la prima volta riunito in un medesimo lavoro, nella storia della musica « seria », quella tristezza, quella volgarità da fiera, da baraccone che Strawinski ha utilizzato sin da *Petrouchka* così mirabilmente, e che rivedremo ancora qualche volta nei prossimi suoi lavori. Di fronte a simili elementi, può apparire paradossale la qualifica di artista « classico » che spetta indubbiamente a Strawinski. Ma — ancora una volta — ciò che domina tutta la musica dell'*Histoire*, è la volontà costruttiva, la quale può valersi dei mezzi più impensati, ma che sola conta finalmente. Ed è per questo che si esita, nel caso di Strawinski, di parlare di un mutamento di stile a questo punto della sua produzione, semplicemente perchè egli si è liberato dagli «obblighi» del suo folklore. Quello poteva costituire, agli occhi degli incompetenti, il pregio maggiore della sua musica. Ma in realtà vediamo che aveva ragione Wagner quando diceva essere il « carattere nazionale » nulla più che un «ornamento» della musica. Lo Strawinski rivelatosi così luminosamente con *Petrouchka*, e così prepotentemente affermatosi coi lavori successivi, rimane qui inte-

ro. Non solo, ma possiamo dire che lo troviamo sempre più puro, più lui, e soprattutto definitivamente orientato verso la realizzazione di quell'arte obiettiva ed europea (che malauguratamente, con infelice parola, si è voluta battezzare « neo-classica ») che sarà il suo maggiore vanto verso la storia.

L'impressione che dà l'audizione di codesta musica è di un profondo, nero pessimismo. Quel pessimismo che, presso artisti assai minori di Strawinski, doveva prendere, in quegli anni precisamente, forme come quella del « dadaismo », ma che, nel caso presente, serve tuttavia a rivelarci per la prima volta un lato più intimo dell'animo strawinskiano. Per la prima volta Strawinski partecipa alla nostra emozione, non tenendosene rigorosamente a parte come nei lavori precedenti. Per la prima volta, egli non si rifiuta a lasciarci vedere l'emozione *sua*. E' questo un primo passo su una strada cosparsa di capolavori, i quali ci porteranno poco a poco alle altezze della *Sinfonia di Salmi*.

III.

SUPER - MATURITÀ

Pulcinella.

Immediatamente dopo l'*Histoire du Soldat*, Strawinski ritorna ancora una volta al piccolo complesso jazzistico e scrive il *Ragtime* per undici strumenti (fra i quali ancora una volta appare il cymbalum ungherese già adoperato in *Renard*). Nel medesimo anno 1919 vedono la luce anche *tre pezzi* per clarinetto-solo, dedicati in segno di gratitudine a Werner Reinhart, che aveva la passione di codesto strumento e lo suonava egregiamente (Quante volte egli ha disimpegnato modestamente le funzioni di clarinetto-basso nell'orchestra di Winterthur!) Nel medesimo periodo 1918-19, vengono ancora composti i *Quatre chants russes* per una voce e soprano, versione francese di C. F. Ramuz.

Intanto il successo dell'*Histoire du soldat* aveva alquanto irritato Diaghilew, il quale era gelosissimo dei suoi collaboratori, al punto di soffrire sentimentalmente se uno di questi andava a collaborare con altre imprese all'infuori del cerchio dei « Balli Russi ». Ma codesta *brouille* non poteva durare a lungo e Diaghilew non cercava che una buona occasione di far ritornare Strawinski nel suo ambiente. L'occasione fu presto trovata. Il grande successo della *Donne di buon umore* di Scarlatti-Tommasini, aveva ispirato a Diaghilew l'idea di consacrare un'altra delle sue creazioni alla musica di un altro grande Italiano, e questa volta egli aveva scelto Pergolesi, del quale gli erano state comunicate, al Conservatorio di Napoli parecchie preziose musiche più o meno sconosciute. Altre musiche egli trovò poi a Londra. Il suo entusiasmo fu immediatamente condiviso da Strawinski, il quale amava molto Pergolesi, sopratutto, dice lui « pour son caractère populaire et son exotisme espagnol » (*Chroniques de ma vie*). Vi era poi la seducente prospettiva della collaborazione di Picasso (oltre a quella di Massine per la parte coreografica). E così Strawinski si trovava nelle circostanze più favorevoli per il

nuovo lavoro. Egli tornò a Morges nel giugno 1919, ma prima di accingersi alla composizio- di *Pulcinella*, egli compose quel *Piano Rag Mu-* dedicato ad Arturo Rubinstein (e che questi suonò mai, con grande disappunto di Stra- nskil).

Pulcinella è un lavoro per il quale è assai facile ccusa di sacrilegio, accuse che non sono manca- in nessun paese, ma sopratutto in Italia. La com- sizione di *Pulcinella* poneva un problema asso- amente nuovo nella storia della musica: quello comporre sulle idee di un altro creatore, così me si usava nel '700, ma questa volta colla fferenza che due secoli dividevano i due maestri. è più volte paragonato l'azione di Strawinski, questa occasione, a quella di Bach che trascri- eva Vivaldi. Ma il paragone non regge. Bach, questo suo trascrivere, faceva bensì sentire la resenza della sua formidabile personalità, ma do- o tutto « trascriveva » e non adoperava le idee ltrui per nuovi impensati usi. Mentre invece in *ulcinella* assistiamo ad un fatto singolarissimo: l principio, Pergolesi occupa il primo posto; men- re il lavoro di Strawinski consiste sopratutto —

oltre chè nella strumentazione (affidata questa volta ad un complesso composto di un concertino di cinque archi ed un ripieno di 18 strumenti vari) — nella maliziosa inserzione qua e là di qualche dissonanza inquietante. Ma, poco a poco Strawinski prende il sopravvento ed alla fine vediamo il povero Pergolesi spinto da parte come « knock-out », mentre trionfa un *Pulcinella* duro e sghignazzante che suona questa volta il banjo anzichè il mandolino. Il difetto — secondo me — di questo lavoro (pur così geniale e che segna senza dubbio una data a sè nella storia della musica) risiede in questa mancata fusione delle due personalità, fusione che poteva costituire la possibilità di uno stile scavalcante l'Ottocento e che avrebbe potuto sintetizzare due secoli. Ma, fatta questa riserva, non si può disconoscere l'altissimo valore di questa partitura che rappresenta l'inizio di una fase nuova della trascrizione: quella ove l'opera del trascrittore trascende il semplice fatto dell'adattamento di una determinata musica ad un nuovo mezzo fonico, per lasciare posto invece ad una nuova forma di arte creativa, ove le idee di un compositore vengono assimilate da un altro, appartenente ad una epoca assai lontana, il qua-

le assegna a quelle idee una funzione costruttiva diversa da quella originaria ma che era contenuta allo stato latente in quegli elementi e che permette loro quindi una seconda vita con un diverso linguaggio musicale.

In Francia.

Intanto, siccome la vita artistica riprendeva vigorosamente in tutta l'Europa (e sopratutto in Francia), Strawinski si decise ad abbandonare quell'ospitale cantone di Vaud dove egli aveva emigrato nel 1914, per fissarsi definitivamente in Francia. Ma egli aveva trovato — in quel sereno territorio svizzero — un clima infinitamente favorevole al suo lavoro, e sopratutto preziose amicizie che lo avevano aiutato a superare anni oscuri e pieni di sofferenze.

Questo mutamento di residenza segna indubbiamente la fine di tutto un periodo della vita del Maestro, la quale doveva ormai assumere — in un ambiente più vasto — un ritmo assai più intenso, sopratutto per il fatto che — da quella data — Strawinski divenne anche l'esecutore (al pianoforte

o in qualità di direttore) della propria musica, ciò che doveva fatalmente influire anche sulla sua attività creatrice.

Il primo lavoro scritto nella nuova patria, sono le « *Symphonies d'instruments à vent* », dedicate alla memoria di Debussy. Si tratta di una composizione di grande severità, e non di rado di spiacevole asprezza. Lo stile appartiene sempre a quel periodo transitorio tra l'*Histoire du soldat* e l'*Ottetto* per fiati. L'organico consta di 21 strumenti a fiato, mediante i quali Strawinski raggiunge una rara magnificenza armonica. Dice Schaeffner: « Il semble que, sur le bord dejà de l'art italien, Strawinski jette un dernier regard vers la somptuosité byzantine ».

Segue — nel medesimo 1920 — il *Concertino* per quartetto di archi scritto dietro sollecitazione del celebre quartetto americano « *Flonzaley* », il quale, invitando Strawinski a scrivere questo lavoro, non si immaginava certamente che cosa ne sarebbe venuto fuori. Infatti — malgrado tutta la cura meticolosa recata dal famoso complesso alla preparazione di questo pezzo, la loro esecuzione denotò una totale incomprensione artistica, e fu

causa di un autentico, clamoroso insuccesso. Il *Concertino* è, in sostanza, una sonata in un tempo solo, la quale ha un carattere — eccettuatane la cadenza espressiva del primo violino — duramente, spietatamente meccanico. Mi disse un giorno Onnou (il capo del meraviglioso Quartetto « Pro Arte » di Bruxelles: « Vous ne vous imaginez pas combien il faut oublier Spohr pour arriver à jouer cette musique! ». Strawinski lavora questa volta (forse come mai ancora) su una materia ribelle ed essenzialmente ingrata, per mezzo della quale egli raggiunge un risultato finale di estrema purezza. Continua qui l'avventura di Strawinski a traverso le terre vergini, ma continua anche l'arricchimento della sua arte per mezzo dei tesori continuamente scoperti in quei luoghi impensati e fino allora inaccessibili.

Sempre nel 1920, vedono la luce i deliziosi *Otto piccoli pezzi facili* per pianoforte, intitolati « *Les cinq doigts* », dove Strawinski — all'esempio di G. S. Bach — si fa didatta e si rivolge questa volta ai piccoli. Come avviene in Bach, la limitazione estrema dei mezzi serve a dare una idea della ricchezza di immaginazione del compositore e della sua formidabile ingegnosità tecnica. I pezzi sono

di carattere assai vario, e vanno dal popolaresco al nostalgico ed al « fieraiolo ». Ma sempre pieni di una tenerezza paterna la quale contribuisce — al disopra della diversità di linguaggio — a maggiormente avvicinare questa piccola raccolta alle composizioni di Bach scritte per i suoi figliuoli.

Mavra.

Nella primavera del 1921, Diaghilew ebbe l'idea di risuscitare il balletto « *La belle au bois dormant* » di Tchaikowski, e chiese a Strawinski di volersi incaricare del lavoro di adattamento necessario. Ma intanto, nella quotidiana cooperazione fra Diaghilew e il musicista, un'altra idea si faceva strada: quella di creare un lavoro nuovo ispirato a Pouchkin (al quale già si dovevano tanti «libretti» di opere russe). Ma inoltre appariva opportuno a Strawinski di prendere una posizione « ideologica » di fronte all'Ottocento russo (cosa che può apparire piuttosto singolare da parte del creatore di uno stile russo così nuovo e così definitivo come quello della trilogia *Petrouchka - Sagra della primavera - Nozze*, ma che si spiega appunto per la totale libertà acquistata da Strawinski ver-

so i suoi predecessori connazionali. Lasciamo qui la parola a Strawinski: « Le génie de Pouchkine, dans toute sa diversité et son universalité, nous était non seulement particuliérement cher et précieux mais signifiait pour nous tout un programme. Par sa nature, sa mentalité, son idéologie, Pouchkine était le représentant le plus parfait de cette lignée extraordinaire qui prend sa source dans Pierre le Grand et qui, dans un heureux alliage, a su fondre les éléments les plus spécifiquement russes avec les richesses spirituelles du monde occidental. Diaghilew appartenait incontestablement à cette lignée et toute son activité n'a fait que me confirmer l'authenticité de cette origine. Quant à moi, j'avais toujours ressenti les germers de cette même mentalité qui ne demandaient qu'à se développer et que je cultivai par la suite de la façon la plus consciente. La différence entre cette mentalité et celle du groupe des « cinq » qui bientôt s'était transformé en académisme et concentré dans le cercle Bélaieff où dominaient Rimski-Korsakoff et Glazounoff, ne consistait pas en ce que la première était soidisant cosmopolite et l'autre purement nationaliste. Les éléments nationaux tiennent aussi bien chez Pouchkine que chez Glin-

ka et Tschaikowski une place considérable. Seulement, chez ceux-ci, ils découlaient spontanément de leur nature même, alors que chez les autres la tendance nationaliste était un esthétisme doctrinaire qu'il tenaient à imposer. Cette esthétique nationale ethnographique n'est au fond, pas très loin de l'esprit de tous ces films qu'on voit sur la vieille Russie des tsars et de bovards. Ce que l'on constate chez eux, comme du reste chez les « folkloristes » espagnols modernes, tant peintres que musiciens, c'est précisément cette naïve, mais dangereuse velleité qui les porte à refaire un art déjà creé d'instinct par le peuple. Tendance assez stérile, et mal dont souffrent nombre d'artistes de talent » (*Chroniques de ma vie*, II).

D'altra parte, Strawinski fece alla stampa inglese e francese, nel novembre 1921 (poco prima della creazione a Londra della nuova edizione de *La belle au bois dormant*) una dichiarazione (sotto forma di lettera aperta indirizzata a Diaghilew) nella quale egli prendeva la difesa di Tschaikowski il quale, secondo lui, era altrettanto russo nella sua arte quanto Pouchkin o Glinka. Dichiarazione che destò non poco stupore, ma che oggi — dopo *Mavra* o dopo tanti altri lavori, ci appare perfettamente logica e coerente.

L'argomento di *Mavra* è stato tolto da una novella in versi di Pouchkin e steso da un giovane poeta russo, Boris Kochno. Si tratta di una storia piuttosto casalinga e modesta ma estremamente atta ad una opera buffa. In una casa borghese (dalla quale si intitola la novella di Pouchkin: « La casetta di Kolomna »), la domestica è morta. « Dio ci preservi dal rimanere senza servitù! » (Così dice la vecchia madre entrando in scena dopo il duetto d'amore iniziale fra sua figlia Paracha e l'ussero innamorato). Dopo varie peripezie, una nuova cuoca si presenta ed è accolta con gioia. Ma questa non è altro che l'ussero travestito. Dopo un altro duetto d'amore, la cuoca, rimasta sola, si fa la barba. Rientra la vecchia madre. Urla, scompiglio. Fuga del travestito. Tale il soggetto di codesta opera buffa, e si deve riconoscere che raramente un libretto fu più adatto ai suoi scopi. L'opera si apre con una piccola ouverture, la quale ricorda — con un sottile umorismo — lo stile delle vecchie opere russe. L'azione si svolge a pezzi chiusi (per quanto si seguano senza apparente soluzione di continuità:) aria di Paracha che si trasforma in duetto d'amore. Breve duetto della Madre con Paracha. Aria pa-

tetica della Madre, che intesse l'elogio funebre della defunta cuoca. Grande duetto fra la Madre e la Vicina. Entrata dell' usseró travestito da cuoca e « concertato » colle tre donne. Paracha rimasta sola colla « cuoca » inizia un nuovo duetto d' amore, interrotto da una improvvisa entrata della Madre. Rimasta sola, la « cuoca » comincia a radersi cantando una grande aria nostalgica e burlesca ad un tempo. Ritorno imprevisto della Madre, della Vicina, che segue da vicino Paracha. La vecchia svie-ne. La « cuoca » fugge. Paracha insegue l'innamorato con doppio grido « Basil! Basil! ». E la scena si chiude. Tale l'argomento il quale avrebbe fatto la delizia di un Rossini oppure di un Donizetti. Ma l'importanza, secondo me, eccezionale, di *Mavra,* va assai al di là di queste apparenze modeste e piccolo-borghesi. Qui troviamo, in definitiva efficienza, lo stile « europeo » di Strawinski. Dello stile « russo » è rimasto l'essenziale, ma ne è scomparso — ad eccezione di qualche atteggiamento e di una certa gravità vocale caratteristica dell'arte russa — ogni accenno al folklorismo. L'armonia — o, per meglio dire: la polifonia — conserva le maggiori conquiste della *Sagra* e di *Nozze*, ma appare

qui miracolosamente « filtrata » e ridotta al puro necessario. Elementi diversissimi concorrono questa volta — e concorreranno ormai quasi sempre nell'arte del Maestro — alla formazione di questo stile: opera italiana, romanza zingara, sincope, residui settecenteschi, pulsazione melodica derivata da Bach, ecc.; tutto amalgamato da una formidabile personalità, che afferma qui più vigorosamente che mai la sua intransigente fede nei *credo* tonale. L'opera è strumentata per 34 esecutori fra i quali 4 clarinetti, 4 trombe, 3 tromboni, tuba bassa, scarsa batteria, e pochissimi archi, ai quali si aggiungono 3 violoncelli, 3 contrabassi e talvolta 2 violini ed una viola. Da questo insieme Strawinski trae una sonorità quasi sempre feroce e truce, la quale raggiunge — per la sua stridente contraddizione coll'azione — un risultato di alta comicità. Di quella comicità epica che è propria della migliore opera buffa che troviamo — nel suo più alto esempio — in Rossini. Bassi goffi e pesanti, risatine dei fiati e suoni osceni degli ottoni: tutta questa virtuosità orchestrale crea un clima di alta buffoneria, la quale proviene in prima linea da codesta inverosimile sonorità orchestrale. Non mancano però, qua e là, accenti di reale te-

nerezza, di profonda soavità. Ma nell'insieme, dell'opera rimane una espressione di amara tristezza che denota la presenza costante, nell'animo del compositore e a traverso la sua vita di nomade errante, di quel « paesaggio interno » (Schaeffner) che lo accompagnerà per tutta la vita e che è quello della Russia « degli antichi padri ».

Trionfo dei fiati.

Colle « *Symphonies d'instruments à vent* » comincia quel periodo caratterizzato da un particolare interesse di Strawinski per gli strumenti a fiato. Codesto nuovo indirizzo non era del resto sorprendente per chiunque avesse attentamente studiato la tecnica strawinskiana sin dalla *Sagra*, nel quale lavoro quella categoria di strumenti assume già una importanza, una evidenza, una responsabilità come mai era accaduto nelle epoche precedenti. Era inevitabile che il genio audace di Strawinski cercasse nuove espressioni, nuove sonorità precisamente in quella parte dell'orchestra che era stata tenuta fino allora a rispettosa distanza dagli archi, ai quali erano riservate le « funzioni di primo pia-

no » nella gerarchia strumentale. Nella famiglia dei fiati — alla quale il jazz aveva poi recato proprio in quegli anni un impulso tecnico gigantesco — rimanevano vaste zone vergini da sfruttare ampiamente e che dovevano potentemente aiutare Strawinski nella sua incessante, vittoriosa indagine verso l'ignoto. Nacque così l' *Ottetto* per fiati (1923), che sorse dapprima nella mente di Strawinski senza una destinazione strumentale precisa, ma che ad un certo punto della composizione richiese il suo organico definitivo, che consta di un flauto, un clarinetto, due fagotti, due trombe e due tromboni. Colpisce immediatamente il fatto singolare della apparente preponderanza degli ottoni per rapporto ai legni. Ma, all'atto pratico, questo squilibrio è miracolosamente evitato dal compositore, il quale trova modo, con una geniale disposizione polifonica, di « livellare » tutti gli strumenti, sopratutto facendo affidamento sulla nuova tecnica « cameristica » degli ottoni (tecnica che non si sarebbe mai creduta possibile prima del jazz; salvo rarissimi esempi precedenti della tromba adoperata in complessi da camera, non ne esiste nessuno riguardante i tromboni fino a code-

sto lavoro). L'*Ottetto* si divide in tre parti, che si eseguono senza interruzione: un *Allegro moderato* preceduto da una introduzione (Lento), un *Tema variato* (Andantino), al quale succede il *Finale*.

Il linguaggio al quale tendeva Strawinski sin dall'*Histoire du Soldat*, giunge con questo lavoro a perfezione. La tonalità vi è affermata stavolta — ancora maggiormente che in *Mavra* — con un gesto di sovrana volontà: la prima parte è in mi bemolle, la seconda in re minore ed il finale in do maggiore. Il ritmo è sempre libero, ma basato su una unità ritmica fondamentale (la croma). Tuttavia, per quanto frequenti siano ancora i mutamenti numerici, siamo lungi dalle convulsioni della *Sagra*. L'*introduzione* apre il lavoro in una atmosfera di luminosa serenità, che si comunica al potente *Allegro moderato* che segue. Il *Tema variato* è di una profonda tragicità, la quale tuttavia, a traverso prodigiose elaborazioni formali che attestano la sapienza del musicista, si schiarisce poco a poco a traverso atteggiamenti impensati (*marcia* alquanto rossiniana, *valzer* del flauto accompagnato dagli ottoni, giunge ad un tetro *fugato*, ultima variazione), nel quale si ritrova alquanto dell'at-

osfera allucinante del preludio al secondo quadro ella *Sagra*. Dal quale fugato, balza fuori il *fina-*, di una gaiezza sovente rustica, che si termina on una dolce melodia delle trombe, alla quale ser-ono di sfondo alcune sonorità da fisarmonica, he ci riportano — queste — al clima « fieraiolo » graziosamente triviale di *Petrouchka*. Ci trovia-no insomma, di fronte al modello più compiuto ncontrato finora nella produzione strawinskiana, di quello stile universale, il quale fonde in un nuo-vo linguaggio, in nuove forme lo spirito dell'anti-ca arte classica.

Il *Concerto* per pianoforte ed orchestra di fiati (che l'autore intitola curiosamente « *Concerto pour piano suivi d'orchestre d'harmonie* »), segue a breve distanza l'*Ottetto*. La serenità raggiunta per la prima volta nella produzione strawinskiana (precisamente nell'*Ottetto*) si afferma ancora mag-giormente in questo concerto, a proposito del qua-le è stata lanciata la famosa definizione del « ri-torno a Bach ». A dire il vero, assai più che il Cantor, ritroviamo in questi due ultimi lavori un accostamento all'arte veneziana di Vivaldi, o per lo meno al suo lato più suntuoso e « quasi bizan-

tino » (Schaeffner). Questo Concerto si può considerare come un ponte che colleghi la danza finale della *Sagra* alla grandiosità ellenica di *Oedipus Rex*.

L'idea di sopprimere gli archi dall'accompagnamento di un concerto pianistico è solo apparentemente audace, ed è invece perfettamente logica. Ogni musicista sa benissimo che il pianoforte si « impasta » assai meglio coi fiati (e cogli strumenti in particolare) che con gli archi (contrariamente al clavicembalo). Mi ricordo, come di uno dei maggiori godimenti sonori della mia vita, di aver udito — molti anni fa — il vecchio Francis Planté suonare un concerto accompagnato dalla famosa banda della *Garde républicaine* di Parigi, realizzando un insieme fonico mirabilmente fuso ed omogeneo, nel quale il pianoforte acquistava un aspetto, un carattere completamente nuovo.

Il *Concerto* si apre con una introduzione a carattere barocco e monumentale, la quale ricorda certi ritmi solenni particolari a Haendel. Il pianoforte fa la sua entrata coll'*Allegro* che segue, allegro risolutamente ritmico, nel quale il pianoforte viene adoperato esclusivamente con una ostinatezza « percussiva » alquanto jazzistica: ac-

cordi, ottave, passi, martellati a due voci, tutto si sussegue in una corsa irresistibile e sfrenata, la quale porta, dal la minore iniziale ed a traverso una ripresa finale dell'introduzione, ad un accordo finale di la maggiore, proprio come si usava ai tempi di Bach. Uno splendido, maestoso « Larghissimo » forma la seconda parte che si inizia con un ampio, solenne tema in do maggiore del pianoforte. Una parte centrale in la minore, di profonda mestizia, è incorniciata fra due cadenze del pianoforte. Una ripresa dell'inizio termina questo magnifico adagio, che è indubbiamente il brano di quel periodo strawinskiano più vicino a Vivaldi (questo riavvicinamento di Strawinski al « prete rosso » è molto curioso perchè ritengo che 20-25 anni fa, l'autore di *Petrouchka* conoscesse ben poco di quella musica e che, in tal caso, dobbiamo supporre che questa « simpatia » musicale sia frutto della ricca fantasia di Strawinski ed in nessun caso il prodotto di un atteggiamento intellettualistico). Il finale è un vigoroso *allegro*, nel quale il pianoforte riprende la sua parte percussiva. Si alternano episodi di derivazione taluni sei-settecentesca, taluni altri sincopati-jazzistici, sino ad uno di carattere imponente e maestoso, che prelude al

ritorno dell'introduzione iniziale del *Concerto*, alla quale segue come chiusura una breve coda. Tale questa singolare composizione, la più sconcertante forse scritta da Strawinski e nella quale si avvicendano gli elementi più disparati. Lavoro certo di minore audacia — parliamo del linguaggio armonico — di *Mavra* oppure dello straordinario fugato dell'*Ottetto*. Lavoro anche nel quale la presenza di elementi bachiani-vivaldiani assume talvolta un aspetto di esteriorità, come se questi conservassero — in quel mosaico di « riferimenti », una velleità di autonomia. Cosa la quale in realtà non si avvera, perchè, anche questa volta, la personalità di Strawinski è troppo prepotente per poter esser compromessa da qualsiasi « prestito » od « allusione » che possa comprometterla. Dice Schaeffner: « Dès le début de ce Concerto, un compromis se réalise alliant le contrepoint cursif à l'harmonie statique, la grandeur tragique à la sensualité de la musique pure ».

Il concertista.

La prima esecuzione di questo *Concerto* (che ebbe luogo a Parigi il 22 maggio 1924 sotto la direzione di Kussewitzki) segna una data importante nella vita di Strawinski, perchè fu quella del suo « debutto » come pianista concertista. Egli racconta che esitò molto prima di accettare l'invito di Kussewitzki, non fidandosi delle proprie forze e non trovandosi sufficientemente allenato in quel senso. Ma la tentazione di suonare la propria musica e di poterne così fissare l'interpretazione ebbe il sopravvento. Strawinski si mise dunque a studiare molte ore al giorno, e questo lavoro fu condotto in gran parte sugli esercizi di Czerny, da lui definito « musicien pur sang ». Per chi ha avuto la fortuna di udire quella prima esecuzione non è possibile dimenticare con quale forza, con quale sicurezza, con quale stile ispirato infine Strawinski suonò quella difficile parte, rivelandosi inattesamente un concertista eccezionale.

La nuova attività concertistica di Strawinski doveva avere ripercussioni immediate anche sulla sua creazione. Ed infatti vediamo nascere, negli

anni 1924-25, due importanti lavori per pianoforte solo: la *Sonata* e la *Serenata in la*. Sono due lavori di particolare importanza, perchè in essi si elabora il nuovo periodo stilistico che sfocierà finalmente in *Oepidus Rex*, in *Apollon Musagète* e nel *Capriccio* per pianoforte ed orchestra.

La Sonata è in tre tempi: un allegro, un adagietto ed un finale. Il primo tempo non ha nulla della classica forma bitematica, e consiste in un discorso fluido e scorrevole dove « da cosa nasce cosa », tutto essendo però sempre legato da affinità ritmiche e tematiche e da un linguaggio polifonico meravigliosamente trasparente. Strawinski dice di aver inteso il termine *sonata* nel suo significato originale, vale a dire come una derivazione della parola *sonare*, per opposizione a *cantata* che derivava da *cantare*. Codesto primo tempo si inizia con un tema cupo, quasi drammatico la cui disposizione di unisono a due ottave di distanza ricorda da lontano l'inizio della « Appassionata » di Beethoven. A questo tema, succede immediatamente il vero tema principale del pezzo, una dolce melodia in do maggiore, quasi interamente svolgentesi a due voci camminanti in terze, accompagnata da una mano sinistra che

procede in arpeggi, i quali sono curiosamente sfasati, opponendo la tonica quando la melodia richiederebbe la dominante, ed accettando invece questa allorchè la melodia esigerebbe la tonica. Il pezzo procede con episodi di grande freschezza melodica, attraversati qua e là da qualche accenno ritmico vigoroso e tipicamente strawinskiano. Il ritmo è assai semplice, ed il ritmo iniziale di 6/8 si svolge senza « incidenti » per tutto il pezzo, qua e là inframmezzato da qualche momentaneo 9/8. Come si è detto, il pezzo non ha forma bitematica, ma comporta però, al suo giusto posto, la ripresa del tema iniziale. Il pezzo termina col ritorno del tema drammatico del principio, che va questa volta a finire in una bellissima cadenza plagale. L'*Adagietto* è una pagina della quale Strawinski disse di aver composto un « Beethoven frisé ». La tonalità è quella di la bemolle, e la melodia — che si svolge sopra un accompagnamento staccato comporta una quantità notevole di fioriture, senza però che si possa mai sorprendere una qualsiasi somiglianza con altro autore sia classico, sia romantico. La parte centrale è costituita da una nuova melodia a carattere solenne, in do maggiore, accompagnata da

un ritmo secco e breve. Segue il ritorno della prima parte in la bemolle, che si chiude con una dolcissima cadenza dove aleggia — lontanissimo e dissimulato con una maligna sapienza — un ricordo schumaniano. Il finale (in mi) è in stile fugato e quasi interamente a due voci. Il suo tema ricorda ad un tempo la fuga a due voci n. 10 del *Clavicembalo ben temperato* ed il finale della sonata in la bemolle n. 12 di Beethoven. Pezzo ricco di ogni sorta di artifici scolastici, attraversato da una parte centrale rude e brutale, alla quale segue un breve episodio a carattere di « divertimento », seguito dalla ripresa del tema iniziale. Alla fine vediamo riapparire, a guisa di coda, il motivo drammatico che aveva aperto il primo tempo della Sonata, ma reso questa volta irriconoscibile dal suo nuovo ritmo 2/4. Non mancano in questo finale altri elementi, tra i quali (prima riga della seconda pagina), un tema cromatico di schietto sapore ottocentesco il quale si potrebbe quasi attribuire — « *horresco referens!* » — a Saint-Saëns. Ma l'insieme della Sonata dà l'impressione di uno stile in perpetuo sviluppo, di un linguaggio il quale consente ormai ogni possibilità al compositore. Se la *Sagra* ci ap-

pare ormai assai lontana, siamo però alle porte di *Oepidus Rex* e della *Sinfonia di Salmi*, capolavori che giustificheranno ampiamente tutto questo periodo di transizione, anche se qualche numero, come il *Concerto* o talvolta questa *Sonata* possono apparirci come lavori « di studio », in certo qual modo paragonabili ai disegni del periodo cubista di Picasso. Di singolare interesse poi è la scrittura contrappuntistica della *Sonata*, la quale è stata sin dall'apparire paragonata a quella di Bach (è un paragone facile per chi si contenta dell'apparenza delle cose), ma differisce in modo totale dal suo illustre modello per quel suo carattere secco e dissonante, che perpetua, a traverso queste apparenze stilistiche e scolastiche, lo spirito acido e corrosivo dell'*Histoire du soldat*. Contrappunto tuttavia che stavolta non impedisce a Strawinski di sovrapporvi un sentimento di dolcezza, di melanconia e persino di tenerezza che difficilmente si sarebbero trovati nel periodo anteriore all'*Ottetto*.

In America.

Fra la composizione della *Sonata* (1925) e della *Serenata*, si colloca il primo viaggio di Strawinski agli Stati Uniti, viaggio che ebbe inizio, al suo arrivo sotto la statua della Libertà, con un incidente gustosissimo. Presentatisi i soliti giornalisti che imperversano sempre quando qualche illustre personalità giunge per la prima volta in America, uno di loro chiese a Strawinski che cosa pensasse della musica moderna. Strawinski rispose « Io la detesto! ». Rimasti allibiti i poveri giornalisti, uno di loro si riebbe prima dei colleghi e balbettò timidamente: « Ma Lei, Maestro? » E Strawinski disse: « Io non scrivo *musica moderna*; io scrivo solamente della buona musica ». Con questa inattesa affermazione — e per loro totalmente incomprensibile — i giornalisti si ritirarono in buon ordine.

Agli Stati Uniti, Strawinski ebbe parecchio a fare colle Case di grammofoni, con una delle quali firmò un importante contratto. E così gli venne l'idea di scrivere una composizione pianistica in quattro parti, ognuna delle quali corrisponderebbe alla superficie precisa di un disco. Fu que-

sta l'idea generatrice della *Serenata in la.* Strawinski spiega che egli ebbe l'intenzione di scrivere una composizione sul modello delle Nachtmusik del 700, che erano generalmente delle creazioni di circostanza, nate dietro richiesta di qualche principe mecenate e che comprendevano un numero indeterminato di pezzi. Nella presente *Serenata,* Strawinki volle evocare qualcuno dei momenti principali di quelle antiche feste. Dapprima una entrata solenne, l'*Inno;* poi un pezzo solistico, omaggio dell' artista agli ospiti, al quale succede un pezzo ritmico che occupa il posto delle antiche danze intercalate nelle vecchie Serenate e Suites; infine, una *cadenza* che serve di epilogo all' opera. La composizione è di una profonda bellezza e può essere considerata come il capolavoro pianistico di Strawinski. Le prime note dell' *Inno* ricordano stranamente il principio della seconda *ballata* di Chopin, per quanto si possa trovare un legame fra musiche così distanti. Mai prima di codesto pezzo, l'arte di Strawinski aveva raggiunto un simile clima di intimità e di dolcezza, ma anche — in taluni momenti — di calma e maestosa solennità (quella solennità che ritroveremo in tutta la sua gran-

dezza nel prossimo. *Oedipus Rex*). La capricciosa *Romanza* che segue ha l'aspetto di una libera improvvisazione, a carattere semi-scherzoso. Il n. 3, *Rondoletto*, si riallaccia al finale del concerto ed a quello della sonata, ma ne differisce per una particolare freschezza melodica ed una semplicità di scrittura spinta all'estremo (il pezzo è quasi interamente a due parti). La *Cadenza finale* riprende il lato solenne del primo pezzo, creando così una specie di postludio di una intensità veramente mirabile. Nell'insieme questa serenata mi pare uno dei momenti più felici di quel periodo dell'attività strawinskiana, di quel suo innalzarsi tranquillo e pienamente consapevole verso la serenità finale e verso la perfezione di quello stile che inopportunamente altri vollero chiamare « neo-classico », ma che invece è arte classica autentica, quell'arte cioè della quale Strawinki aveva ritrovato il segreto sin da *Petrouchka*, ma che egli doveva poco a poco portare sino alla meravigliosa purezza e perfezione di *Oedipus Rex* e della *Sinfonia di Salmi*.

In quel medesimo periodo di tempo Strawinski oltrèchè al concertismo pianistico, si diede pu-

re alla direzione orchestrale, dapprima con scarsi risultati, poi raggiungendo poco a poco una grande padronanza tecnica che gli permise di lasciarci un buon numero di dischi nei quali molto vi è da imparare. La ragione per la quale egli si diede così appassionatamente all'interpretazione dei propri lavori è appunto quella di fissare per sempre le sue volontà circa l'esecuzione della sua musica. Egli ha soventi preso posizione contro gli interpreti, o per lo meno, contro una parte di essi, quelli che, invece di considerarsi i servitori della musica, vorrebbero dimostrare che la musica è stata fatta unicamente per porre in evidenza le loro qualità di esecutori. Egli ha talvolta spinto codesta idea fino all'assurdo, volendo affermare che la unica interpretazione possibile sia quella dell'autore, mentre invece ognuno sa egregiamente che l'interpretazione del compositore non è che una fra le tante possibili. Qualora infatti ogni musica non dovesse avere che una sola interpretazione « standard » — e cioè fissata dall'autore — questo significherebbe a breve scadenza la morte di ogni lavoro. Ma l'opinione di Strawinski è perfettamente accettabile se la si considera indirizzata a quegli pseudo-interpreti di cui abbiamo scrit-

to poco sopra, quelli precisamente che parlano della loro « Quinta » o della loro « Eroica », come se fossero loro i veri creatori del capolavoro.

In Italia. Oedipus Rex.

Nel Settembre del 1925, Strawinski aveva preso parte a Venezia al festival della « Società Internazionale di Musica Contemporanea », raduno rimasto celebre per la presenza simultanea — e carica di responsabilità per gli organizzatori — di Schönberg e di Strawinski e per le sfuriate di Toscanini contro l'arte contemporanea. Egli aveva eseguito in quella circostanza la sua *Sonata* per pianoforte. Al ritorno da Venezia, egli trovò per caso da un antiquario genovese, una copia del *San Francesco d'Assisi* di Joergensen, libro che gli lasciò una profonda impressione, particolarmente nel seguente brano:

«Nous possédons même un document des plus précieux sur l'état d'esprit où il (San Francesco) se trouvait à ce moment: car un de ses biographes nous dit que « *c'est en langue française qu'il demandait l'aumône, langue qu'il parlait volontiers,*

bien qu'il ne la connût qu'imparfaitement ». Le français était, pour lui, la langue de la poésie, la langue de la religion, la langue de ses meilleurs souvenirs et de ses heures le plus solennelles, *la langue où il recourait lorsque son coeur était trop plein pour pouvoir s'exprimer dans son langage natal, vulgarisé pour lui, par l'usage quotidien;* c'était, essentiellement, la langue de son âme. Toutes les fois qu'il parlait en francais, ceux qui le connaissaient savaient qu'il sentait heureux » (1) Aggiungiamo a quanto precede che la madre di San Francesco era provenzale e che fu suo padre ad imporre al nascituro il nome di Francesco (francese) allora pochissimo in uso.

Le riflessioni destate in Strawinski dalla lettura di codesto libro venivano, in modo quasi miracoloso, al momento opportuno. Mentre egli terminava la *Serenata* si formava nella sua mente il disegno di comporre un lavoro di vaste dimensioni, sia una opera, sia un oratorio. Ed egli pensava di adottare un argomento che fosse noto a tutti in modo da concentrare tutto lo sforzo uditivo degli spettatori sulla musica invece che sull'aned-

(1) Questa citazione è tolta (per il tramite del libro di Schaeffner) dalla traduzione francese di De Wyzewa (1909).

doto, tentando così di riunire nella musica medesima parola ed azione. Ma per questo gli occorreva una lingua che non fosse di uso quotidiano come sola poteva convenire per una storia che raggiungeva il sublime. In seguito alle idee suscitate nel suo spirito dall'esempio di San Francesco, egli decideva finalmente di adottare il latino, vale a dire una lingua « pietrificata » e totalmente impropria alle normali consuetudini. In pari tempo, egli si risolse a cercare l'argomento della nuova opera fra i miti più illustri della Grecia antica. Ritornato a Nizza (dove egli risiedeva allora) si rivolse a Jean Cocteau, ed entrambi fissarono la loro scelta sull'*Edipo Re* di Sofocle. Il testo francese di Cocteau fu affidato, per la traduzione latina, al professore Daniélou. Strawinski fu quindi in possesso del testo sognato, a proposito del quale così scrive:

« Quelle joie de composer de la musique sur un langage conventionnel, presque rituel, d'une haute tenue s'imposant d'elle-ême! On ne se sent plus dominé par la phrase, par le mot dans sons sens propre. Coulés dans un moule immuable qui assure suffisamment leur valeur expressive, ils ne réclament plus aucun commentaire. Ainsi la texte

devient pour le compositeur une matière purement phonétique. Il pourra le décomposer à volonté et porter toute son attention sur l'élément primitif qui le compose, c'est-à-dire sul la syllabe. Cette façon de traiter le texte n'était-elle pas celle des vieux maîtres du style sévère? Telle fut aussi, pendant des siècles, vis-a-vis de la musique, l'attitude de l'Eglise qui, par ce moyen, empêchait les compositeurs de verser dans la sentimentalité et, partant, dans l'individualisme » (*Chroniques de ma vie*).

Il lavoro si presenta come « opera-oratorio ». Ed infatti, non si potrebbe chiamare « melodramma » per la quasi completa immobilità degli attori, situati come statue in una scena speciale. Immobile pure il coro. Soli — nell'idea degli autori — si dovrebbero vedere muovere i volti dei cantanti. Concordanza assoluta dunque fra il testo, il quale non partecipa all'azione altrimenti che colla sua sonorità morta, ed il giuoco scenico ridotto ai minimi termini. Occorre aggiungere che questa « non necessità » dell'azione è una caratteristica essenziale della tragedia di Sofocle. Di essa diceva Schiller scrivendo a Goethe (2 ottobre

1797): « *Edipo* non è null'altro che una *analisi tragica* » (e, aggiungiamo noi moderni, il primo dei « drammi gialli » apparsi nella storia). Si comprende quanto codesto dramma potesse convenire eccezionalmente all'arte di Strawinski, che riunisce così mirabilmente la immobilità della scultura monumentale col dinamismo di una corsa irresistibile (ben disse, a proposito della *Sagra*, essere questa « un bassorilievo gigantesco lanciato nello spazio a velocità folle »). La forma di *Oedipus Rex è la seguente*:

Parte prima:
- a/ Coro;
- b/ Aria di Creonte (basso/baritono);
- c/ Aria di Edipo (tenore);
- d/ Ripresa del coro iniziale;
- e/ Aria di Tiresia (basso);
- f/ Duetto Tiresia-Edipo;
- g/ Coro finale (« Gloria »).

Parte seconda:
- a/ Ripresa del « Gloria »;
- b/ Recitativo ed aria di Giocasta (mezzo-soprano);
- c/ Duetto Giocasta-Edipo;

d/ Aria del Messaggero (basso/baritono);

e/ Aria (breve) del Pastore (tenore);

f/ Aria (breve) di Edipo;

g/ Duetto del Pastore e del Messaggero;

h/ Breve frase di Edipo (*Lux facta est!*);

i/ Scena finale (racconto della morte di Giocasta, concertato tra lo *speaker*, il Messaggero ed il coro);

k/ Ripresa, quasi marcia funebre, del coro iniziale dell'opera.

Tale la costruzione generale dell' opera, il cui testo — congegnato con una eccezionale abilità da Cocteau — è, in certo qual modo, una sintesi rapidissima della tragedia sofoclea. Adottando la forma a pezzi chiusi, si è in pari tempo provveduto ad eliminare tutta la parte che nell'opera — di qualsiasi epoca — si affidava al recitativo oppure ai suoi succedanei più prossimi a noi. Tale

compito è assunto da un *speaker* (o « storico » che dir si voglia), il quale si presenta in *frac* dal lato sinistro della ribalta ed illustra quanto è necessario spiegare dell'azione.

In questo lavoro, Strawinski porta il suo stile «europeo » ad una altissima perfezione. L'armonia — che dalla *Sagra* non ha cessato di chiarificarsi, pur arricchendosi colla reintegrazione di elementi classici, ma resi irriconoscibili da una sovrumana energia di « ripensamento » — ha acquistato ormai una trasparenza ed una libertà definitive. Il procedimento — già posto in opera nei lavori precedenti, ma particolarmente nella Sonata per pianoforte — che consiste a « sfasare » talune parti per rapporto ad altre (tonica contro dominante o viceversa), trova qui una ricchezza tutta nuova e costituisce un linguaggio ideale per gli scopi da raggiungersi. Il ritmo pure si è enormemente esemplificato dall'epoca della *Sagra* e delle *Nozze*, senza tuttavia perdere nulla della sua irresistibile forza propulsiva. L'orchestra è nuovamente quella normale, che Stawinski aveva abbandonata sin dal *Rossignol* del 1914. La parte vocale è disegnata con particolare amore, e non di rado si può parlare di un nuovo « bel canto ».

Stupenda, al riguardo, è l'*aria* di Giocasta, la quale ha una dolcezza sensuale ed una flessuosità di linea melodica quali non avevamo mai incontrato prima in Strawinski e che qui avvicinano curiosamente il suo stile a quello di Verdi. Molto «italiano» pure è il duetto che segue tra Giocasta e Edipo, ma questa volta gli sguardi di Strawinski si sono orientati non più verso Vivaldi ma nella direzione del nostro maggiore Ottocento. Ma quello che sopratutto vale in codesto dramma, è il senso tragico che lo anima sin dall'inizio. Le forze cosmiche e supra-terrestri che erano la base della *Sagra* e di *Nozze*, assumono qui il volto terribile ed eterno della Fatalità ellenica. Sin dal mirabile inizio corale la musica si svolge con una predestinazione inesorabile, e da essa nasce il mito. Da codesta musica, si staccano uno ad uno gli eventi della tragedia, colla precisione di un meccanismo, sino a giungere poco a poco alla grandiosa scena nella quale Pastore, Messaggero e coro scattano improvvisamente nella triplice tremenda accusa: «Laio Jocasta natus est! Peremptor Laii parentis! Coniux Jocastae parentis!» (Tu sei nato da Laio e Giocasta! Tu hai ucciso tuo padre Laio! Tu sei lo sposo di tua madre Giocasta!). Spaventosa im-

precazione che succede ad un sommesso, angoscioso duetto del Pastore e del Messaggero, e che è accompagnata da una sonorità accecante dell'orchestra (con un impiego geniale del *flatterzunge*, suono frullato, dei corni ed un rullo terrificante dei tamburi). Si allontanano i messi. Edipo, rimasto solo di fronte alla orrenda verità, mormora: « Nacqui in modo nefasto; giacqui in modo nefasto; uccisi mio padre; la luce è fatta! » Da lunghi anni l'arte teatrale non aveva raggiunto un simile clima di potenza e di maestà allucinante. Qui Strawinski si mostra pienamente degno della tragedia ellenica e si allinea fra i maggiori « drammaturghi » della storia musicale.

Se qualche dubbio poteva sorgere sulla legittimità, sulla validità di talune opere strawinskiane del periodo 1918-25, se certuni atteggiamenti stilistici di quei lavori potevano lasciare pensare che si trattasse di avvicinamenti esteriori ed intellettuali a determinate personalità passate, se si poteva insomma persino affacciare l'immagine di un Bach «-colle note sbagliate », tutto ciò scompare di fronte a questo meraviglioso *Oedipus Rex*, il quale — come ben si disse della Quinta sinfonia

di Beethoven « non è che Strawinski, non contiene che lui, non potrebbe essere di altri ». Qui si tratta di ben altro che uno dei famosi « ritorni » a questo o a quell'altro illustre antenato che erano di moda in quegli anni; ci troviamo qui in presenza di uno fra i più compiuti capolavori di un maestro ormai giunto alla sua piena maturità, dopo uno sforzo creativo di oltre quindici anni, il cui punto di partenza era già segnato da quell'altro capolavoro che si chiama *Petrouchka*...

Oedipus Rex era destinato a festeggiare il ventennale della attività « spettacolare » di Diaghilew. Ma mancandone il tempo e i mezzi, la prima esecuzione ebbe luogo il 30 maggio 1927 in forma di oratorio al Théâtrê Sarah-Bernhardt di Parigi sotto la direzione dell'autore. La prima rappresentazione in forma scenica avvenne invece il 25 febbraio 1928 alla Kroll-Oper di Berlino (non ancora incendiata dai nazisti!), diretta stavolta da Otto Klemperer.

Apollon Musagète.

Subito dopo la prima esecuzione di *Oedipus Rex*, Strawinski fu invitato dalla *Library of Congress* di Washington a scrivere un balletto per un festival di musica contemporanea al quale partecipavano parecchi compositori di vari paesi. La manifestazione era dovuta alla generosità di Mrs Elizabeth Sprague Coolidge, la nota mecenate americana alla quale tanta riconoscenza debbono la musica ed i compositori di tutto il mondo. Siccome i mezzi orchestrali disponibili erano limitati dalla esiguità del locale e il lavoro non doveva durare più di trenta minuti, Strawinski pensò che fosse giunto il momento di realizzare un progetto che aveva in mente da tempo, quello cioè di scrivere un balletto su un episodio mitologico greco e di trasfigurarne la forma per mezzo della danza classica. Fu così che nacque *Apollon Musagète*, balletto in due quadri. Stavolta Strawinski si poneva un problema di vero « ascetismo » musicale; l'argomento, secondo lui, escludeva la possibilità di adoperare gli strumenti a fiato, volendo egli limitare la sua tavolozza sonora ad una specie di *grisaille* dalla quale sarebbero press'a poco abo-

liti tutti gli effetti di contrasto, e questo senza preoccuparsi menomamente dei pericoli di prolissità (per non dire « noia ») inerenti a simili limitazioni, pericoli che egli sentiva di poter superare colla forza del suo genio.

Il lavoro appare uno fra i più sconcertanti che abbia scritto Strawinski. Non ci troviamo questa volta, come nell'*Oedipus*, in presenza di una musica ove ogni velleità di assimilazione di altri stili si fonde nel crogiuolo incandescente di una personalità formidabile. Nell' *Apollon*, affiorano ad ogni momento elementi disparatissimi e che — dopo l' *Oedipus Rex* — non si pensava di rivedere in Strawinski: elementi che vanno da G. S. Bach sino a taluni atteggiamenti melodici che potrebbero attribuirsi a Delibes. L'opera è però tutta pervasa da una straordinaria, serena maestà che non di rado — come nell'Epilogo — raggiunge altezze insolite. Nel prologo si trovano accompagnamenti di puro tipo verdiano (n. 4). Più oltre (n. 7) una melodia preannuncia già la *Sinfonia di Salmi*. Il secondo quadro (variazione di Apollo) è un grande solo di violino. Segue un « Pas d'action » fra Apollo e le tre Muse che è una specie di valzer lento, che si

trasforma poi in ritmo 2/4. A questo succedono tre variazioni, una per Musa. Variazioni tutte a carattere prettamente ottocentesco, anche se il linguaggio armonico è visibilmente quello di un'altra epoca. Troviamo poi la variazione di Apollo, il « pas à deux » fra Apollo e Tersicore, ed infine una Coda (Apollo e le Muse) con una melodia ondeggiante a ritmo 6/8, di una sinuosità riccamente appoggiaturata ancora più ottocentesca (quantunque, anche questa volta, non si possa avvicinare codesta musica a nessun modello preciso, tanta è l'abilità diabolica di Strawinski nel far scomparire ogni traccia di qualsiasi « recapito »). Ma eccoci improvvisamente di fronte ad un pezzo di singolare bellezza: l'« Apoteosi » finale, che viene a chiudere l'azione, nella inattesa tonalità di si minore, e con una atmosfera di solennità e di maestà veramente divina.

Apollon è strumentato per soli archi (violini) primi e secondi, viole, violoncelli primi e secondi, contrabassi). Abbiamo già veduto come Strawinski avesse volontariamente scelto questo complesso con una intenzione di « monocromia » inerente al problema specifico di questo lavoro. Inutile il dire che questa orchestra di archi è trattata da

una mano sovrana. Malgrado tutto ciò, l'impressione che produce questo *Apollon* è abbastanza disorientante e non permette di situare questa nuova fatica strawinskiana allo stesso livello di tante altre. Credo che si debba considerare codesto *Apollon* come una pausa di riposo dopo lo sforzo massiccio dell'*Oedipus Rex*, come uno « svago », che poteva tuttavia permettersi solamente un musicista di quella levatura.

Le baiser de la Fée.

Verso la fine del 1927, Ida Rubinstein propose a Strawinski di comporre un balletto per i suoi spettacoli. Essendosi egli messo in contatto col pittore Alessandro Benois, questi gli suggerì l'idea di un lavoro ispirato dalla musica di Tchaikowski. Siccome era prossimo il 35° anniversario della morte di questo Maestro, Strawinski fece immediatamente suo — e con quale entusiasmo! — il progetto di Benois. Egli si mise a cercar un argomento nei racconti di H. C. Andersen, e — dopo pochi giorni — si orientò su *La vergine dei ghiacciai*, il tema del quale racconto divenne quello de *Le baiser de la Fée*. L'intenzione di Stra-

winski era quella di creare un balletto classico (come *Apollon Musagète*), nel quale le parti fantastiche sarebbero affidate a ballerine in *tutu* bianco, in mezzo a scene rustiche svizzere cosparse di turisti ottocenteschi e di paesani. Queste intenzioni non furono però mai pienamente realizzate.

In questo balletto, Strawinski ritorna al procedimento già usato in *Pulcinella*, vale a dire di comporre sulle idee altrui. Questa volta però, il risultato è assai più felice. La fusione tra due diverse personalità — che in *Pulcinella* non solo non si realizza, ma si risolve anzi — come abbiamo veduto a suo tempo — in una totale « presa di possesso » da parte del più prepotente dei due maestri — domina invece armoniosamente tutto questo *Baiser de la Fée*. Si può osservare che la distanza cronologica tra i due creatori era questa volta assai minore che nel caso Pergolesi-Strawinski, ed anzi, a questo proposito, Strawinski ebbe a dire che Tchaikowski era, per rispetto a lui Igor, « presque contemporain ». Questo « presque » contiene però, in sè nascosto, un interrogativo piuttosto serio: quello che possa forse cor-

rere più spazio tra il 1880 ed il 1928, che tra questo millesimo ed il primo Settecento. Ad ogni modo, questa « collaborazione » tra i due Russi si risolve stavolta in una piena riuscita. Strawinski crea uno stile nel quale la parte melodica — ad eccezione, credo, di un solo tema, — è interamente di Tchaikowski, e la circonda con una atmosfera armonica e strumentale la quale — pur lasciando trasparfire ad ogni passo « l'unghia del leone di Oranienbaum », forma un tutto meravigliosamente omogeneo coll'elemento melodico originale. Il lavoro poi è elaborato con un visibile amore, che sta a dimostrare quanto fosse sincera quella ammirazione di Strawinski per Tchaikowski, a suo tempo dichiarata con apparenze così polemiche. Si direbbe che Strawinski ponga questa volta (ben diversamente dal *Pulcinella* — ogni cura a correggere o magari nascondere senza la benchè minima intenzione parodistica, le debolezze dell'altro autore. Vi è in questo suo atteggiamento qualche cosa di veramente commovente, direi filiale, che porta Strawinski a raggiungere questa volta un clima di nostalgica tenerezza, di delicata scaltrezza come egli non aveva mai incontrato prima. Ma vi è qualcosa di più in que-

sto lavoro (che contiene già in sè non poche allusioni al futuro stile di «*Jeux de cartes*») come dice Schaeffner: « Du violon du *Soldat* à la naissance d' *Apollon* a grandi la place laissée à des sentiments de tendresse, de serenité, et de pur agrément; cette musique qui rivalisait jadis avec les colères de la nature est descendue peu à peu, comme celle d'un Mozart ou d'un Tchaikowski, parmi les hommes, et là, plus à leur portée, atténue sa violence et dévoile des délicatesses mélodiques ou harmoniques qui lui demeurent tout aussi particulières que le lui était ce piétinement borné et que le lui reste cette soumission à un rythme *fatal* ». Senso della fatalità che abbiamo incontrato in tutte le opere di Strawinski sin dall'inizio, ma che ritroviamo questa volta dissimulato sotto le grazie romantiche e seducenti della melodia tchaikowskiana. Per quanto codesto lavoro abbia potuto apparire sconcertante alla critica dei vari paesi, tuttavia — una volta di più — non possiamo disconoscere la ferrea logica che continua a guidare l'evoluzione di Strawinski verso mete ancora ignote. « La fisarmonica di codesta « *Fête au village* » corrisponde alle altre fisarmoniche russa e zingara di *Petrouchka* e di *Mavra* » (Schaeffner). E — aggiungiamo noi — a traverso

codesta rievocazione di un passato romantico si comincia a comprendere il dramma intimo che da anni si svolge nell'intimo di questo russo esule e nomade, che si è assunto il compito formidabile di dare una unità alla musica europea.

Capriccio.

In quegli anni, Strawinski era stato invitato, in Europa ed in America, più di quaranta volte ad eseguire il suo *Concerto* con fiati. Egli pensò allora che fosse giunto il momento di scrivere un altro lavoro per pianoforte ed orchestra (stavolta normale). Egli concepì così il *Capriccio* (1929). Egli asserisce (nelle *Chroniques de ma vie*) di aver soprattutto preso a modello, per questo lavoro, l'arte di Carl Maria von Weber. Senza voler contraddire ad una opinione cotanto autorevole, mi permetto tuttavia di dire che questo riferimento all'autore di *Oberon* mi pare più apparente che sostanziale e limitato, in ogni caso, a taluni particolari della scrittura pianistica, la quale sviluppa, ma in senso assai più virtuosistico, quella dei precedenti lavori pianistici.

Il pezzo si divide in tre parti: un *allegro* in

sol minore, preceduto da una breve introduzione. La forma è libera, conservante tuttavia i principali ritorni tematici delle grandi forme classiche. La seconda parte è un *Andante rapsodico*, che ricorda alquanto — per carattere e scrittura pianistica — l'adagio della *Sonata* per pianoforte. La forma è quella del lied, con una prima parte in fa minore, una centrale in fa maggiore e la ripresa del minore per finire. Il finale (*Allegro capriccioso ma tempo giusto*) adotta la tonalità di sol maggiore e si svolge a traverso un clima altamente brillante e concertistico, ove sfilano qua e là melodie che ricordano ancora da vicino lo tchaikowskismo del recentissimo « *Baiser de la Fée* ».

La Sinfonia di Salmi.

La *Boston Symphony Orchestra*, avendo deciso di celebrare solennemente in quell'anno (1930) il cinquantenario della sua fondazione, invitò alcuni compositori a scrivere appositamente musiche sinfoniche per quella circostanza, e Strawinski fu naturalmente in prima linea tra i maestri sollecitati. Questo invito giungeva al momento opportuno, perchè da tempo Strawinski aveva

in mente di scrivere un vasto lavoro sinfonico. Dopo matura riflessione, egli decise dunque di adottare una forma sinfonica libera, con partecipazione del coro. Ed allora gli venne l'idea di ricorrere ancora una volta alla lingua latina, ma questa volta scegliendo alcuni fra i testi più solenni ed impegnativi delle Sacre Scritture, vale a dire dei Salmi biblici. Il lavoro di composizione fu iniziato al principio dell'anno 1930, e condotto a termine nell'estate.

Con questo lavoro, Strawinski si rivelò al mondo sotto il nuovo aspetto di compositore di musica sacra. A dir il vero, non era questo il primo contatto del Maestro con quella forma di musica. Esistono nella sua produzione tre pezzi quasi totalmente sconosciuti (e che non si trovano in nessun elenco di opere sue, nemmeno in quello così minuzioso di Schaeffner (solo Domenico de' Paoli vi accenna nel suo libro pubblicato da Paravia), e sono il *Pater Noster* (1926), il *Credo* (1932) e l'*Ave Maria* (1934), scritti tutti tre per coro misto a cappella. Sono pezzi di piccole dimensioni e di una estrema semplicità, ma che danno tuttavia una idea assai completa della preparazione polifonica del compositore ed illuminano di

una particolare luce l'arte della *Sinfonia di salmi*, che a tanti sembrò inattesa — ed anche insincera — nel quadro della creazione strawinskiana.

La *Symphonie de Psalmes* si divide in tre parti: un Allegro, una doppia fuga, ed un Alleluia. Lo strumentale comprende 5 flauti (dei quali uno piccolo), 4 oboi, corno inglese, 3 fagotti, contrafagotto, 4 corni, tromba piccola in re, 4 trombe, 3 tromboni, tuba bassa, timpani, gran cassa, arpa, due pianoforti, violoncelli e contrabassi (da notarsi l'esclusione dei clarinetti, dei violini e delle viole). Le voci di soprano e contralto debbono essere affidate a bambini.

Il primo tempo ha carattere introduttivo e solenne. Dopo un breve inizio dell'orchestra, entra il coro sopra un disegno dei fiati formati da una successione di due terze maggiori, che ha una funzione ciclica nella Sinfonia Le medesime due terze maggiori formeranno infatti il primo tema della doppia fuga e ritorneranno poi, lievemente modificate(questa volta la seconda terza è spostata di un tono) nel finale, alla sesta battuta dopo il n. 3. Questa prima parte si apre in mi minore (dorico), e si chiude su un largo accordo di sol maggiore, senza però che venga precisata questa

tonalità. Il coro — trattato con uno stile puramente polifonico e diatonico — ha un carattere di drammatica invocazione, che si schiarisce solamente all'ultimo accordo.

La doppia fuga si inizia con una esposizione dei flauti e degli oboi, alla quale segue la seconda fuga affidata alle voci, che si svolge parallelamente all'altra, con una sapienza contrappuntistica degna della più alta tradizione. Dopo alcune pagine di improvviso *fortissimo* (n. 14), la fuga termina con un *piano subito* e nella maggior dolcezza.

La terza parte comincia con un dolcissimo *Alleluia* nella tonalità di mi bemolle maggiore, il quale, dopo aver ripetuto tre volte la parola « *Laudate* », gira improvvisamente su un vasto e misterioso accordo di do maggiore, il quale sostiene la parola « Dominum ». Segue un allegro di carattere agitato, nel quale riaffiorano qua e là elementi di indubbia provenienza romantica (al n. 18); troviamo p. es. un tema che ricorda assai da vicino taluni spunti weberiani, tipo *Euriante*. La corsa travolgente di codesto allegro si calma finalmente coll'apparizione di un episodio tranquillo e cantabile, il quale porta al mirabile episodio fina-

le della sinfonia, a quella fine cioè dove, sopra un incessante oscillare dei bassi sopra le tre note mi bemolle, si bemolle e fa, si eleva una stupenda melodia svolgentesi su quattro sole note, alle parole « Laudate Eum in cymbalis, bene sonantibus, ecc. ». Questa melodia si ripete quattro volte. Ancora una volta, ritorna l'*Alleluia* iniziale, ed il medesimo immenso, misterioso accordo di do maggiore delle prime battute serve questa volta a chiudere la sinfonia in una atmosfera di sacra maestà, quasi di sgomento di fronte alla Divinità.

Tale la forma di questo lavoro, che rappresenta senza dubbio l'epilogo necessario di una attività creatrice come quella di Strawinski, la quale — a traverso una lunga e talvolta oscura evoluzione — offre però costantemente caratteri di laboriosa gravità e di fede. Ma il problema più importante che pone codesta Sinfonia è quello del suo innegabile carattere russo. Per la prima volta dopo le *Nozze* Strawinski realizza qui un lavoro ad un tempo europeo ma sopratutto russo, e questo senza nessun ricorso all'arte popolare, dalla quale egli ha estratto i capolavori della sua giovinezza. Come dice Paul Mouratoff («L'ancienne peinture russe» ed. Stock, Roma, 1925): «nessun

problema è così difficile quanto il definire gli elementi nazionali di una creazione artistica, sopratutto quando essa si incarna in forme altrettanto ideali e liberate dalle esigenze circostanti come quella di certi pittori antichi. Si può aver l'intuizione di queste sfumature che emanano dal genio nazionale, senza tuttavia trovare una formula che lo esprima ». E' questo precisamente il caso della *Sinfonia di Salmi*, che sentiamo così profondamente russa, senza però poter giustificare questa nostra sensazione con nessun segno apparente. Secondo me, il carattere « nazionale » di questo capolavoro si può trovarlo nel raffronto con l'arte delle icone russe e sopratutto con quelle quattrocentesche della scuola cosidetta di Nijini Novgorod. Numerosi sono i punti di contatto tra l'arte della *Sinfonia di Salmi* e quella di quei maestri. Comune anzitutto il fatto che la venerazione della forma è identica tanto in Strawinski quanto in quei pittori, che venivano educati nel culto della composizione figurativa. Comune pure il senso di maestà solenne e ieratica che anima le due arti. Come pure è loro comune la ricchezza del colore ed il senso infallibile dello stile. Si potrebbe anche aggiungere, non fosse il timore di

essere fraintesi, che tanto nella *Sinfonia* quanto in quelle icone vi è la medesima assenza di emozione, considerando l'artista che ogni effetto drammatico — o, peggio ancora, autobiografico — sarebbe stato incompatibile colla solennità del senso religioso. Credo che questo paragone valga ad illuminare pienamente il significato della *Sinfonia di Salmi*. Ed allora, ascoltando il mirabile ondeggiamento della melodia finale di cui si è parlato poc'anzi, il quadro ci apparirà come una folla orante, cogli innumeri visi rivolti in adorazione verso una divinità centrale che si indovina più di quanto non si veda effettivamente. Ed anche si comprenderà maggiormente il dramma dell'artista esule e nomade, il quale ritrova, in questo atto di fede, la voce della sua patria, di quella patria che da quindici anni non rivedeva, ma che nondimeno egli non cessava di amare nel fondo del suo essere...

Concerto per violino e orchestra.

Al principio del 1931, fu suggerito a Strawinski di scrivere una lavoro per violino, destinandolo ad un giovane violinista americano: Samuel

Dushkin, che ne sarebbe stato un eccellente interprete. Strawinski fu dapprima assai riluttante nell'accettare questa proposta, pensando che non fosse possibile scrivere un pezzo importante per violino senza saper suonare codesto strumento (credo tuttavia che, in realtà, la causa di quella riluttanza fosse piuttosto da cercarsi nel fatto che tutta l'opera di Strawinski dimostra una spiccata, evidente predilezione per i fiati ed una non meno palese ignoranza delle possibilità « liriche » di quella categoria, e sopratutto del violino). Ma ogni suo dubbio fu eliminato dall'opinione di Hindemith il quale, da lui interrogato, lo assicurò che non sapendo suonare lo strumento egli si sarebbe in realtà trovato favorito, essendogli così più facile di immaginare una nuova tecnica, ben diversa da quella « tradizionale » che le dita possono sempre suggerire al compositore.

Alle fine dell' estate 1931 il *Concerto per violino ed orchestra in re* era pronto ed il 23 ottobre del medesimo anno Strawinski ne dirigeva alla *Rundfunk* di Berlino la prima esecuzione, naturalmente con Dushkin come solista.

Il *Concerto* adotta la tonalità prediletta dai grandi maestri per quel genere di composizione,

vale a dire re maggiore e si compone di una *Toccata*, di due *Arie* e di un *Capriccio*. Sin dall'inizio, il lavoro si rivela come una composizione del genere anzitutto « piacevole », nella quale Strawinski pone in evidenza la sua grande invenzione melodica (si tratta ben inteso, di un tipo di melodia sulla quale sono passate le esperienze dell'*Ottetto* del *Capriccio* e sopratutto di *Apollon Musagète* e del *Baiser de la Fée*). La prima parte si vale di un tema a ritmo assai incisivo sul quale si edifica un pezzo di carattere brillante e spigliato. La prima « Aria » — in re minore con intermezzo maggiore — è di una intensa espressività dove sembra che Strawinski si riconcilii colle possibilità cantabili dello strumento, non rifiutandosi questa volta nemmeno a taluni abbandoni, a certe concessioni al « rubato » che assumono il volto di formule care a Weber e ad altri romantici. La seconda «Aria » — in re maggiore — ha ancora maggior ampiezza di respiro melodico, e raggiunge una rara nobiltà di espressione come da un pezzo non si incontrava più nella musica. Il *Capriccio* finale è un brano supremamente brillante, dove tuttavia Strawinski

riesce sempre a contenere la virtuosità nei limiti della vera musica. Una vita ritmica frenetica anima codesto pezzo da cima a fondo. L'impressione generale del *Concerto* è quella di una grande serenità e di una prodigiosa sicurezza di realizzazione.

Il Duo concertant.

L' interesse destato ovunque dal *Concerto* per violino incitò Strawinski a scrivere un altro lavoro importante per quello stesso strumento. Dimenticando questa volta una sua antica antipatia per la combinazione sonora del violino col pianoforte (e cedendo anche a considerazioni di ordine pratico) egli immaginò dunque di comporre una specie di Sonata che intitolò *Duo concertant*. Mentre scriveva questo lavoro, Strawinski racconta che egli leggeva il *Pétrarque* di Charles-Albert Cingria, e che era rimasto molto colpito dalla coincidenza delle seguenti idee colla musica che stava componendo: « Le lyrisme n'existe pas sans règles, et il faut qu'elles soient sévères. Autrement ce n'est qu'une faculté de lyrisme, et elle existe partout. Ce qui n'existe pas

partout, c'est une expression et une composition lyriques. Il faut pour cela un métier, et il s'apprend ». Parole alle quali Strawinski, avvicina quelle di Tchaikowski, che scriveva in una lettera: « Sin da quando ho cominciato a comporre, mi sono prefisso di essere nel mio mestiere ciò che erano stati ai loro tempi i più illustri maestri, cioè un artigiano come lo sarebbe un calzolaio. Questi maestri hanno composto le loro opere immortali esattamente come il calzolaio lavora le sue scarpe, cioè giorno per giorno, e quasi sempre dietro ordinazione. » La forma del *Duo concertant* (Cantilène, Eglogue I, Eglogue II, Gigue, Dithyrambe) fu ispirata a Strawinski dal suo ardente amore per la antica poesia pastorale. Il 23 ottobre 1932, il lavoro trovava la sua prima esecuzione alla *Rundfunk* di Berlino, interpreti l'autore e Dushkin.

La « Cantilena » che apre il *Duo* è un pezzo di carattere rapsodico e contemplativo, come forse non ce ne aveva ancora offerto l'arte di Strawinski. Non è impossibile il riscontrare una certa analogia di atmosfera tra questo pezzo ed il mirabile « Prélude à la nuit » della *Rapsodia spagnuola* di Ravel. La « Egloga I » si inizia pu-

re in un clima dolce e bucolico. Nella parte centrale, un episodio scherzoso ci richiama al Concertino dell'*Histoire du soldat*. Parimenti dolce e cantabile è la seconda « Egloga ». La terza parte « Giga », è l'unico pezzo del genere scritto da Strawinski. E' una vasta danza di largo respiro, con due « trii », il primo dei quali offre un ingegnosissimo contrasto ritmico col 6/8 della giga, innestandovi improvvisamente un 2/4 col medesimo valore di semicroma. La dimensione del brano si avvicina a quella della celebre giga della suite in sol minore di Haendel per cembalo. La parte pianistica — salvo poche battute del « trio» secondo — è interamente scritta a due voci. Un *Ditirambo* a carattere malinconico ed interrogativo chiude codesto « Duo » che, nell'insieme mi sembra un lavoro più valido ed impegnativo del *Concerto* precedente. Ad ogni modo, valgono le due creazioni per la loro alta elevatezza di tono, per quella severità di stile che non cessa mai di essere presente nemmeno nei momenti di maggior *humour* ed infine per la novità della scrittura violinistica. Quanto però ci siamo allontanati dalla tecnica strumentale dell'*Histoire du soldat* oppure del *Concertino* per archi, nei quali

lavori il violino assumeva quello stile anti-espressivo, legnoso e rugoso, che faceva supporre in Strawinski una certa quale « disistima » per quel mezzo fonico che per lunghi decenni si chiamò « il re degli strumenti».

Perséphone.

Al principio dell'anno 1933, Ida Rubinstein fece chiedere a Strawinski se avrebbe accettato di scrivere la musica di scena che avrebbe dovuto accompagnare un dramma di André Gide, già concepito prima della guerra e che si voleva rappresentare a Parigi. Strawinski, dopo non poche esitazioni dovute al fatto che — ad eccezione di due liriche di Verlaine — egli non aveva mai musicato parole francesi e che temeva assai le difficoltà di quella prosodia — diede il suo consenso e si pose al lavoro. Il poema di Gide era tolto dall' inno a Cerere di Omero. Alla fine del 1933 *Perséphone* era terminata ed il 30 aprile Strawinski ne dirigeva all'*Opéra* di Parigi la prima rappresentazione colla *troupe* della Rubinstein.

Questa prima rappresentazione fu preceduta da

una importante dichiarazione pubblica di Strawinski, nella quale diceva, fra l'altro: « La musique nous est donnée pour mettre de l'ordre dans les choses: passer d'un état anarchique et individualiste à un état reglé, parfaitemente conscient et pourvu de garanties de vitalité et de durée.

Ce qui est du propre de mon émotion consciente ne peut même pour moi être refleté à l'état de règle. Dès l'instant qu'on prend conscience de l'émotion elle est déjà froide: elle est comme la lave. Dès qu'elle s'extériorise, elle devient un formalisme.

Je crois devoir avertir le public que j'ai en horreur les effets orchestraux comme moyens d'embellissement et qu'il ne faut pas s' attendre à être ebloui par des sonorités séduisantes. J'ai depuis longtemps abandonné la futilité du brio. J'ai horreur de courtiser le public - cela me gêne. Que ceux qui se font fonction de cette basse besogne, s'y adonnent à loisir. La foule exige que l'artiste exibe ses entrailles. C'est cela que l'on prend pour la plus noble expression de l'art, le nommant individualité et tempérament.

Cette partition (*Perséphone*) telle qu'elle a été e-

crite, telle qu'elle doit rester dans les Archives Musicales de l'époque, fait un tout indissoluble avec les tendances affirmées à plusieurs reprises dans mes oeuvres précédentes. Elle fait suite à *Oedipus Rex*, à la *Symphonie de Psalmes*, à tout un acheminement où l'abstention d'un spectacle ne diminue en rien la vie autonome de l'oeuvre » (1).

Perséphone viene qualificata da Strawinski « melodramma », intendendosi qui il vocabolo nel suo senso straniero, vale a dire di recitazione poetica accompagnata da musica. Nel presente caso, tuttavia, si tratta di un compromesso fra opere lirica e «melodramma », dato che l'atto unico comporta anche una parte cantata: quella di Eumolpo, gran maestro delle cerimonie nel tempio di Cerere ad Eleusi, personaggio il quale riunisce in sè le funzioni dello « storico » nell'oratorio profano e dell'antico *coro* ellenico. Vi sono inoltre i cori (donne e uomini). La parte di Persefone è invece recitata.

(1) E' interessante, a proposito di questa e di altre affermazioni di Strawinski, ricordare quanto scriveva Stendhal nella sua *Vie de Rossini*, cap. XL: « La musique de Rossini à chaque instant s'abaisse à n'être que de musique de concert ».

L'opera si divide in tre quadri: *Persefone rapita, Persefone agli Inferni, Persefone rinascente.* Il primo si apre coll'invocazione di Eumolpo a Cerere, alla quale seguono due cori alternati colla recitazione di Persefone. Un ultimo richiamo di Eumolpo, segna la discesa di Persefone agli Inferni. Il secondo quadro è formato da brani orchestrali, da cori, dalla recitazione di Persefone, il tutto alternato con tre grandi arie di Eumolpo. Il terzo quadro si inizia con un grande arioso di Eumolpo, al quale seguono tre cori, alternati colla recitazione di Persefone. Al terzo coro (finale) si associa anche la voce di Eumolpo.

Perséphone rappresenta, assieme con *Oedipus Rex* e la *Sinfonia di Salmi,* uno dei tre punti culminanti dell'arte di Strawinski dal 1918 a tutt'oggi. Se altri lavori strawinskiani del medesimo periodo possono lasciare perplessi per il loro carattere stilistico, se in parecchi di essi può apparire eccessiva e talvolta inspiegabile la presenza di questo o di quell'altro illustre modello (per quanto la formidabile personalità del Russo riesca sempre ad assorbire tutto), in *Persefone* — come nei due altri capolavori sopracitati — ogni traccia di

riferimento — o, come si disse così soventi: di *ritorno* — è totalmente scomparsa. Ci troviamo di fronte ad esempi compiuti e perfetti di quella sintesi europea che rappresentò per tanti anni l'obbiettivo supremo dello sforzo creativo del Maestro, e che — in quelle tre opere — è pienamente realizzata. Il linguaggio giunge — questa volta forse ancor più compiutamente che negli altri due lavori — ad una miracolosa fusione tra la ferrea severità della polifonia bachiana, la elasticità della melodia romantica e la libertà armonica che risulta oggi dalla eliminazione totale dell'antico dogma: preparazione — dissonanza — risoluzione.

Il canto di Eumolpo assume sempre una larghezza, una vastità di linee, una solennità, che ricordano — assai più che Haendel — talune pagine vocali del nostro migliore Settecento veneziano e sopratutto quel Vivaldi che — riconosciamolo ancora una volta — Strawinski conobbe solamente per il tramite di Bach. Tanto nella parte solistica quanto in quella corale, si vede che le preoccupazioni sillabiche hanno — questa volta come le altre — avuto il sopravvento sulle rego-

le della prosodia; il francese è qui trattato, sotto questo punto di vista, « d'une manière assez cavalière ». Ma la scrittura dei cori è di una perfezione, di una freschezza veramente mirabili, scostandosi assai dalla massiccia maestà delle vociferazioni dell'*Oedipus Rex* oppure dalla ieratica solennità della *Sinfonia di Salmi*. L'orchestra segue pure la stessa evoluzione, e — per quanto di composizione normale — è trattata quasi sempre collo spirito della musica da camera. Da codesto strumentale sono definitivamente scomparse tutte le preziosità brillanti, come tutti gli impasti raffinati e seducenti della prima arte strawinskiana. Qui anche lo strumentale è ridotto all'essenziale. Il gioco di pochi strumenti basta ad ogni scopo.

Ma vi è qualcosa di più importante ancora da dire su questa grande creazione del Maestro russo, ed è il significato che questo « melodramma » reca all'evoluzione attuale del teatro musicale. Evidente ormai che la forma dell'opera cantata è superata e che l'epoca aurea del Settecento e dell'Ottocento non tornerà mai più, ogni compositore sente in sè, sia pur oscuramente, la necessità di creare una nuova forma di teatro musicale, che non sia più la vecchia opera

cantata, ma ove si possano fondere, in una nuova sintesi, canto, coro, recitazione, mimica, danza ed altri elementi ancora. Tutti riconosciamo che nel vecchio teatro — anche nei capolavori — vi è troppa zavorra e che i tempi nuovi non consentono più di sopportare impunemente tutto quel peso di musica che non è strettamente necessario all'azione. Come diceva Busoni — e come abbiamo già ricordato a proposito dell'*Histoire du soldat*, ma che conviene ripetere ancora in questa occasione, non fosse altro che per porre maggiormente in luce la coerenza del pensiero strawinskiano) — « la musica sulla scena è indispensabile solamente nelle danze, nelle marcie, nelle canzoni e quando il soprannaturale entra in azione ». Ora, in *Persefone* vediamo Strawinski fare ancora un passo avanti verso la creazione di quella futura forma di azione musicale che non sarà più nè opera, nè balletto, nè « melodramma », ma probabilmente un insieme di tutto ciò e di altri mezzi drammatici. In questo senso, *Persefone* assume un profondo significato profetico e corona veramente l'opera teatrale di Strawinski. La musica di *Persefone*, come scrisse Paul Bekker « è una musica senza sfondi metafisici, senza presentimenti nè reminiscenze, una

musica puramente plastica, obbiettiva. Essa proviene dalla volontà del gesto che la parola ridesta dall'impulso verso la creazione sonora vivente, verso una nuova concezione umana che respinge nel senso più completo della parola, tutto ciò che è « fisicamente » individuale, tutto ciò che è musicalmente drammatico. Rimane il ritmo divenuto immagine, il gesto formato dal suono in una stretta fusione della danza, del coro, dell'orchestra, del canto declamato e della parola (riservata questa a un unico personaggio, il personaggio centrale del cerchio di azione). L'insieme, nella sua semplicità genuina, senza magìa voluta nè ebbrezza artificialmente provocata, produce una impressione « sacrale » come difficilmente se ne cercherebbe l'equivalente nel teatro attuale ».

E' facile osservare — da parte dei difensori della vecchia « opera lirica » — che il teatro al quale alludevamo poc'anzi è ancora avvolto nelle nebbie dell'avvenire. E' vero, e sopratutto dobbiamo riconoscere che il primo e più formidabile ostacolo a codeste nuove forme di azione teatrale risiedono nel pubblico. Citiamo ancora una volta Busoni: « Esso (il pubblico) ha di fronte al teatro delle disposizioni addirittura criminali, e si può supporre,

che i più esigono dalla scena una vicenda profondamente vissuta, appunto perchè qualcosa di simile manca alla loro mediocre esistenza; e certo anche perchè, di fronte a conflitti, cui, in fondo, aspirano, manca loro il coraggio. E la scena offre loro questi conflitti senza i pericoli concomitanti e le dannose conseguenze, senza comprometterli e, sopratutto, senza costringerli a fatica. Perchè questo pubblico non sa e non vuol sapere che, se vuole esser toccato da un'opera d'arte, metà del lavoro lo deve compiere lo spettatore stesso. » (« Scritti e pensieri sulla musica », 1941).

Ma non perchè la strada è lunga e difficile da percorrere, debbono scoraggiarsi i pionieri dell'arte nuova. E, per tutti coloro che lavorano con sicura fede alla costruzione della futura arte teatrale, *Persefone* illumina il cammino con tutta la sua intensa luce, con tutta la certezza del genio del suo creatore.

Concerto per due pianoforti.

Abbiamo veduto quanta parte abbiano giuocato — nella attività creatrice di Strawinski (come, del resto, in quella di tutti i grandi maestri) — le circostanze occasionali. Ne offre qui un nuovo esempio il *Concerto* (1935) per due pianoforti, la cui composizione fu suggerita a Strawinski dal desiderio di avere un pezzo di concerto da eseguire con suo figlio Sviatoslav-Soulima, il quale si era nel frattempo rivelato ottimo interprete della musica paterna. La prima esecuzione ebbe luogo a Parigi, Sala Gaveau, il 21 novembre 1935 dietro invito dell'*Université des Annales*, padre e figlio sedendo ai due pianoforti.

Il *Concerto per due pianoforti soli* così si divide: a) Con moto; b) Notturno; c) Quattro variazioni; d) Preludio e fuga. E' una musica prevalentemente dura e massiccia, nella quale i due pianoforti non « conversano » come nella celebre *Sonata* di Mozart, ma lavorano sempre stretta-

mente avvinghiati come due lottatori (1). Il primo tempo — a forma tripartita — ha carattere grandioso ed aspro, e ricorda parecchio certi momenti dell'*Oedipus Rex*. Si inizia in mi minore e con un tema esposto al basso dal secondo pianoforte che costituisce in certo qual modo una cellula fondamentale del lavoro. Il pezzo termina nella tonalità di mi minore, ma questa volta ipodorico. Il Notturno che segue è una delle pagine più commoventi, uscite dalla penna di Strawinski, di quelle musiche fatte di serena dolcezza e di riposante luminosità, il primo esempio delle quali lo abbiamo incontrato nella seconda parte della Sonata per pianoforte. E' lo stesso stile, nel quale Strawinski compie il miracolo di conciliare la rigidezza, la meccanicità di taluni accompagnamenti secchi ed

---

(1) Questo tipo di scrittura a due pianoforti si avvicina senza dubbio fortemente a quello dei concerti per i medesimi strumenti di G. S. Bach. E' interessante, a questo proposito, il ricordare che, quando Strawinski mi disse che stava lavorando a questa sua composizione e si parlò di varie illustri opere già esistenti per due pianoforti, egli ebbe a confessarmi che non conosceva quelle creazioni del *Cantor* e che ne ignorava persino l'esistenza. Questo vale a smentire, in buona parte, l'accusa troppo spesso rivolta a Strawinski di « copiare » o per lo meno di plagiare questo o quell'altro celebre collega!

asciutti con una melodia di una estrema tenerezza, creando così un clima di mirabile equilibrio tra « l'emozione che urge e un delicato pudore che la trattiene e nei suoi passi la guida, incoronandola di una sorridente grazia, punteggiandola di un'arguzia che è insieme tenera e severa » (Alberto Mantelli, *La Rassegna musicale*, febbraio 1941). Le quattro variazioni sembrano, a prima vista pezzi totalmente indipendenti fra di loro, nei quali difficilmente si potrebbe ravvisare un tema generatore. Questo esiste tuttavia, ed è esposto al principio della prima variazione dal primo pianoforte. Lo ritroviamo nella seconda ed ancora — quasi irriconoscibile — nella terza. E lo rivediamo pure all'inizio del Preludio. Finalmente, quelle medesime cinque note formano la prima parte del tema della fuga, una fuga che, come quella dell'op. 110 di Beethoven, comporta una seconda parte basata sulla inversione del tema.

Con questo artificio — che corona degnamente il formidabile magistero tecnico dell'opera, il *Concerto* giunge alla sua conclusione e si adagia dolcemente, tramite una bella cadenza plagale, in un inatteso accordo di mi maggiore, nel qua-

le svanisce tutto il violento dinamismo di questa singolare opera, fatta di dura volontà ma anche di profonda e dolce dolcezza.

Jeu de cartes.

Con *Jeu de cartes, ballet en trois donnes* (1936), Strawinski ritorna ad una felicità, ad una giocosità di mestiere, ad una luminosa bravura costruttiva quale non aveva più usato sin dall'*Ottetto*, dal *Baiser de la Fée* e dal *Capriccio*. Questo lavoro ha del miracoloso e rappresenta forse — a tutt'oggi — il più alto punto raggiunto dalla portentosa abilità del Russo. Una miracolosa naturalezza discorsiva, un totale equilibrio, una virtuosità orchestrale incredibile e che si poggia su un organico piuttosto ridotto: tali le qualità essenziali di questo lavoro, che dimostrano che *Jeu de cartes* non sia semplicemente *un tour de force*, sia pur miracoloso, ma che è in realtà uno dei lavori più ricchi di ispirazione e di vita di tutta la intera produzione strawinskiana.

In nessun altro lavoro di Strawinski come in questo, abbondano le citazioni (vogliamo ancora

una volta chiamarle così). Vanno questa volta dal valzer viennese, dalle modeste melodie di Delibes, dalla volgarità « fieraiola » di un galoppo da musica municipale sino al tema dell'Allegro della sinfonia del *Barbiere* e ad un Allegro agitato (n. 21) il quale, ancor più che Verdi, ricorda assai da vicino il nostro Foroni. Ma, ancora una volta, a poco serve perdere tempo a identificare codeste allusioni ad altre arti, perchè — oggi come forse non mai — tutto, nelle mani di Strawinski, perde il suo significato originale ed acquista invece, volente o nolente, quello che gli impone la irresistibile personalità del Maestro. « La povertà lirica di un frammento diviene indimenticabilmente incisiva, la banalità carnevalesca e festaiola di un motivo raccolta presso la tenda di un ballo pubblico si inarca con le più pure e signorili movenze. E' un'arguzia acuta ed iperbolica, un senso superiore di bravura, un'ebbrezza dello spirito che gioisce di fronte all'intelligenza che si misura con sè stessa. Non vi è traccia di alcuna astrazione del mestiere qui proprio dove il mestiere pare toccare il vertice e smarrirsi in sè. » (A. Mantelli, articolo già citato).

Quanto siamo lontani dall'amaro pessimismo dell' *Histoire du soldat* e dalla vittoria sghignaz-

zante del Diavolo sulla sua vittima! Questa volta ritroviamo il Diavolo incarnato in quella spaventosa carta da giuoco che è il *Joker*, il quale però, dopo aver fatto tutto il male possibile, finisce per essere sconfitto dalla vittoriosa sequenza di cuori. E giungiamo così alla moralità finale, che si riassume nei versi di La Fontaine, citati da Strawinski all'inizio del lavoro:

Nous pouvons conclure de là
Qu'il faut faire aux méchants guerre continuelle.
La paix est fort bonne de soi;
J'en conviens; mais de quoi sert-elle
Avec des ennemis sans foi?

Non bisogna scorgere in questo atteggiamento di Strawinski una importanza che forse egli stesso non ha mai voluto attribuirgli. Ma possiamo in ogni caso riconoscervi una nuova prova dell'alto significato dell'opera di un musicista, la quale trae il suo massimo umano insegnamento dalla concretezza di una vita morale, assai più che da vaneggiamenti pseudo-filosofici. In questo senso, *Jeu de cartes* giunge a tempo opportuno sulla via che segna il lungo sviluppo dell'arte strawinskiana e che rappresenta uno sforzo incessante verso la luce e la serenità.

Concerto in mi bemolle.

Il *Concerto in mi bemolle* per 15 strumenti, terminato l'8 maggio 1938 ed al quale Strawinski ha voluto associare il nome della cittadina americana Dumbarton Ooaks (divenuta poi recentemente celebre per ragioni politiche-belliche) continua, in un certo senso, la felicità inventiva e bravuristica di *Jeu de cartes*. Ma questa volta la fantasia di Strawinski era costretta a muoversi entro limiti assai più rigorosi. Il *Concerto in mi bemolle* vuol essere — per confessione dello stesso autore — una composizione sul tipo dei concerti brandenburghesi di Bach. Ma, ancora una volta, non bisogna attribuire eccessivo peso alle dichiarazioni del compositore, e neppure soffermarsi al tema bachiano che apre il lavoro, il quale — in questo caso come in tanti altri già incontrati nell'opera strawinskiana, non ha altro valore che quello di una generica ed esteriore somiglianza. Si può unicamente riconoscere che, come i concerti brandenburghesi, anche questo lavoro è un concerto per un piccolo numero di strumenti.

Il lavoro si divide in tre parti: *Tempo giusto* (allegro), *Allegretto*, *Con moto*, ed è scritto per

un flauto, un clarinetto, un fagotto, due corni, tre violini, tre viole, due violoncelli e due contrabassi. Il ritmo è sovente più irrequieto che in alcuni lavori precedenti del Maestro e non di rado ricorda (sia pure da lontano) le violenze frenetiche della *Sagra* e di *Nozze*. Anche la tecnica strumentale si riallaccia più volte con esperienze passate del compositore. Ma l'impressione generale, sin dall'inizio, è quella di una meravigliosa serena felicità. Impressione che si intensifica ancora in presenza del soavissimo *Allegretto*. Anche questo si inizia con una « citazione » tolta questa volta dal *Falstaff* verdiano, e più precisamente dalle parole « *Se Falstaff s'assottiglia* » che il panciuto eroe pronunzia al primo atto. Ma qui la melodia è accompagnata malignamente da suoni gravi, isolati ed equivoci del fagotto, che ricordano analoghi suoni del contrafagotto nel « tour de passe-passe » di *Petrouchka*. Raramente come in questo pezzo la fantasia di Strawinski ha raggiunto un simile clima di sereno candore e di mirabile delicatezza di toni. «E' la grande parola che si pronunzia a voce bassa ed acquista risonanza impensata » (A. Mantelli, articolo già citato). Il finale poi è una continua festa

sonora, che va a sfociare finalmente in una vasta « coda » gaia e sorridente, nella quale ritroviamo l'atmosfera che terminava l'*Ottetto* quel medesimo senso di totale abbandono nella calma suprema della natura. Ricordiamo, a proposito di questo concerto, le parole dello svizzero Ch. A. Cingria (*Revue Musicale*, 1939, pag. 338): « Pensate a una musica sana e fresca e squisita e fluida e incantevole. Pensate a della scienza che purifichi, a della tenerezza in un essere ben nato — di razza sana — in ciò che è secco, cioè che è salubre ». Ed è codesta impressione di grande sanità che mai si disgiunge da una altissima moralità e di senso religioso, che fa la grandezza dell'arte strawinskiana, quell'arte che tanti definirono decadente e che ebbe persino gli onori della famosa « Settimana della musica degenerata » organizzata anni fa dai nazisti a Francoforte-Meno...

Saluto all' Italia.

Nella primavera del 1939, due gravi disgrazie colpivano il Maestro: egli perdeva a poche settimane di distanza la moglie, che per tanti anni aveva diviso con Igor le gioie e le amarezze del-

la sua laboriosa vita, e due figlie. In seguito a questi dolorosi avvenimenti, Strawinski lasciava l'Europa, per andarsi a stabilire agli Stati Uniti, donde non ha, a tutt'oggi, fatto ritorno. Prima di partire, egli fu ancora una volta in Italia per dirigervi (al «Maggio fiorentino» del 1939) *Persefone* e *Petrouchka*, e fu l'ultima volta ove io lo abbracciai. Ricordo ancora le parole piene di umanità e di nobiltà colle quali egli si congedò dai suoi amici italiani e dalla nostra patria, che egli adorava.

Ricorrendo nella stagione 1940-41 il cinquantenario della fondazione della « Chicago Symphony Orchestra», quel celebre complesso invitava alcuni compositori europei a scrivere apposite musiche per celebrare quella solenne ricorrenza. E si formò così un gruppo di maestri fra i quali non poteva mancare Strawinski, che scrisse per quella circostanza una « *sinfonia* » in *do maggiore* per orchestra, che 33 anni dividono dalla giovanile sorella in *mi bemolle*.

Questa seconda sinfonia adotta la forma classica in quattro parti. Si inizia con un *Moderato alla breve*, ove una piccola cellula di tre note: *si*,

do, sol, dà lo spunto ad un primo elemento, e ritornerà più tardi alla fine della sinfonia. Un secondo elemento (che si può anche definire secondo tema) appare al n. 5. L' intero periodo da 5 a 12 si riproduce poi da 45 a 52, per poi mutare di tonalità, secondo le leggi della costruzione classica bitematica. Al n. 36 avviene la ripresa del primo elemento. Nell' insieme, abbiamo dunque, sotto apparenza di grande libertà, un tempo di sinfonia classica in piena regola. Il *Larghetto concertante* che segue si può ancora avvicinare, come tipo, al tempo centrale della *Sonata* per pianoforte. Si inizia nella tonalità di fa maggiore. La parte di mezzo è invece in re minore ed ha carattere più agitato. Il tempo si chiude colla ripresa della prima parte in fa maggiore, la quale si spegne poco a poco in un soave duetto dell'oboe e del fagotto. La qualità melodica di questo pezzo si riallaccia a quel modello romantico-classicheggiante che ha i suoi precedenti in tanti lavori del Maestro e sopratutto nel *Baiser de la Fée,* in *Apollon Musagète* e — come abbiamo già detto — nella *Sonata* per pianoforte. Un Allegretto (in sol maggiore) funge da scher-

zo. E' un pezzo di grande libertà ritmica, il quale si riallaccia alquanto — per il suo carattere rustico e la sua atmosfera di « aria aperta » — allo scherzo del quartetto in fa maggiore di Beethoven e quello affine della quarta sinfonia di Mahler. Si ritrovano in questo pezzo numerosi echi della « fisarmonica » di *Petrouchka*, come pure parecchi accenni all' *Ottetto* ed a *Mavra*. Riferimenti che divengono particolarmente evidenti alla fine del pezzo ove una lunga melodia della tromba, sostenuta da un *ostinato* rustico ricorda imperiosamente la fine dell'*Ottetto*. Il finale si apre con una introduzione lenta, ove predomina un bellissimo colore dei tromboni appoggiati su due fagotti bassi e cupi. Segue un *Tempo giusto alla breve* in do maggiore, con un tema vigoroso degli archi accompagnati dai tromboni. Al n. 145 troviamo un secondo tema in sol maggiore. A 163 un breve largo che rievoca l'introduzione. Dopo le necessarie riapparizioni dei temi primo e secondo, vediamo ricomparire la già citata cellula iniziale della sinfonia (si, do, sol), che assume questa volta la forma di un solenne corale, col quale si chiude il lavoro in una atmosfera quasi religiosa.

Questa sinfonia segna un nuovo passo del compositore su quella via che ormai egli percorre da lunghi anni, e che rappresenta una fase di definitiva serenità e di estrema luminosità. Il linguaggio usato qui da Strawinski è sempre più scarno e spoglio e ridotto all'essenziale. Si potrà forse osservare un certo inaridimento della fantasia, sempre più orientata verso una concezione musicale astratta e formale, che può anche talvolta sembrare prossima all'accademismo. Si intende che codesto atteggiamento, che chiamiamo così, non ha — nel caso specifico di Strawinski — nulla a vedere col senso « peggiorativo » che si suole dare a questo vocabolo. E' tuttavia innegabile che questa sinfonia rappresenta uno sforzo estremo in quel processo di stilizzazione che Strawinski persegue sin dalla ormai lontana *Histoire du Soldat*, e che sembra questa volta giunto alle sue estreme conseguenze. Se anche la tecnica di questa sinfonia è quella che si è in diritto di attendere da un grande artista giunto alla sua estrema maturità, non possiamo difenderci questa volta da un senso di malessere di fronte all'atmosfera rarefatta che si respira in codesto lavoro, atmosfera che non riesce a nascondere un evidente ricorso

alla formula ed al procedimento che finora non avevamo avvertito in nessuna altra creazione di Strawinski.

Degli altri lavori scritti da Strawinski durante il suo soggiorno agli Stati Uniti (soggiorno che dobbiamo ritenere definitivo, poichè il Maestro ha assunto recentemente la cittadinanza americana), poco potrei dire, non essendo ancora arrivate quelle musiche in Europa, e non avendo a disposizione altro che qualche riproduzione fonografica, sulla quale non si può fare un serio lavoro critico. D'altra parte, non sembra ormai che l'arte di Strawinski debba riservarci ulteriori, grandi sorprese. Gli ultimi lavori lascierebbero anzi supporre (parliamo sempre senza certezza assoluta) un ripiegamento su certe posizioni abbastanza sconcertante per uno spirito come quello dell'autore della *Sagra*, posizioni spirituali non prive purtroppo di qualche analogia con quelle ultime del nostro De Chirico. Ma ripeto, conviene ancora attendere per emettere un giudizio definitivo sui lavori strawinskiani degli ultimi anni. Ed allora, tireremo adesso le nostre somme sulle musiche scritte sino al 1940-41.

IV.

L'ENIGMA

Conclusione.

Si può (scherzando) dire che pochi musicisti hanno dato tanto filo da torcere alla critica universale quanto Strawinski. L'evoluzione è una necessità per qualsiasi artista degno di questo nome, ed è resa inevitabile anzitutto dalla incontentabilità del creatore, proteso sempre in una incessante ricerca di perfezione, e risulta d'altra parte — come è il caso nei maggiori maestri — dalla compiutezza raggiunta in ogni lavoro, la quale obbliga l'artista ad abbandonare ogni volta dietro di sè posizioni superate. Ma ciò che rende l'evoluzione di Strawinski particolarmente problematica e sconcertante è quel suo procedere capriccioso per « crochets », ogni nuovo lavoro sembrando non solamente inatteso, ma anche difficilmente com-

patibile con quello precedente. In questo senso, Strawinski è stato sovente paragonato ad un altro grande artista suo coetaneo, il quale offre una evoluzione non meno singolare ed enigmatica: Pablo Picasso. Ed è innegabile che il raffronto fra Picasso e Strawinski torna utilissimo per meglio comprendere quest'ultimo. Perchè non è solamente la curva apparentemente disordinata delle due evoluzioni che costituisce il lato problematico tanto nell'uno quanto nell'altro caso. Ma vi è anche il fatto che ambedue gli artisti sembrano aver in comune la caratteristica di lavorare non dal vero, ma partendo da arti precedenti che essi organizzano a nuovo. Si può dire che tutta l'arte di Strawinski affonda le sue radici in elementi artistici già preesistenti, sia il canto popolare russo qualora si tratti del periodo 1911-17, sia tutte le esperienze stilistiche assimilate da Strawinski dopo *Pulcinella* e cioè Bach, Vivaldi, Rossini, Tchaikowski, l'opera buffa del Settecento, il virtuosismo stumentale dell'Ottocento (non esclusi Weber e Mendelssohn), ed altri ancora. Ed è questo perpetuo oscillare da un modello ad un altro che ha persino fatto porre in dubbio presso certuni la serietà dell'arte di Strawinski, il quale ad

ogni lavoro nuovo, appariva travestito con i paludamenti più impensati, più inverosimili (dopo aver donato al mondo un'arte russa come quella della *Sagra* e di *Nozze*, chi si sarebbe atteso da Strawinski la celebre dichiarazione di sviscerato amore per la musica di Tchaikowski pubblicata nel novembre 1921?). Insomma, il caso di Strawinski — ancora una volta — è identico a quello di Picasso il quale, come diceva André Lhote: «non dipingeva dal vero, ma dalla pittura». Questo modo di creare coinvolge in sè parecchi altri problemi, i quali esamineremo rapidamente.

Il comporre su idee altrui non è una novità. Era un uso costante ai tempi di Bach, dove i compositori si ripassavano a vicenda temi e melodie. Dobbiamo però rilevare subito che allora si lavorava su elementi contemporanei, i quali avevano almeno fra di loro il fortissimo legame dello stile dell'epoca. Ma il problema ha cominciato a mutare aspetto quando il lavoro di ri-creazione si è esercitato su elementi di altre epoche, e si suol vedere in *Pulcinella* (1919) il primo modello del genere. Non mancano però nella storia della musica illustri precedenti di questa arte. Hermann

Scherchen ha fatto notare, alcuni anni fa, che le nove prime note dell'inizio dello scherzo della *Quinta* beethoveniana sono le medesime che aprono il finale della « *Sinfonia in sol minore* » di Mozart. Un altra « appropriazione » più interessante ancora perchè già pervasa del « maligno » spirito di deformazione odierno, è quello del secondo tema della sinfonia dell'*Assedio a Corinto* di Rossini, che è semplicemente il tema iniziale della medesima sinfonia di Mozart, ma così sapientemente truccato, così trasformato dalla personalità di Rossini, da divenire totalmente irriconoscibile. E molti altri esempi ci potremmo divertire a citare, tolti dalla storia musicale. Ma ormai il problema della utilizzazione di idee altrui è divenuto pacifico. Le medesime note, passando per la fantasia di un altro creatore, acquistano una nuova vita, significano tutt'altra cosa. Chi potrebbe riconoscere — nel finale del secondo atto dell'*Otello* di Verdi (*Si, pel ciel marmoreo giuro*) un tema della terza *Ballata* di Chopin, il quale ha perduto tutta la sua dolce tenerezza per assurgere ad un impeto volontario ed eroico, a traverso il quale quella stessa melodia ci trasferisce in un altro mondo.

D'altra parte, Strawinski non è il primo compositore che abbia avuto per norma pressochè costante di appoggiarsi su « modelli » già preesistenti. Possiamo citare, accanto a lui, il caso di Ravel, il quale lavorava quasi sempre su un modello tolto in prestito fra i maestri suoi prediletti. Occorre però dire che il processo costruttivo di Ravel era assai diverso, in quanto chè, a lavoro ultimato, il modello originale era totalmente scomparso, in virtù della diabolica abilità di Ravel, il quale non lasciava la benchè minima traccia nella sua musica, di quell'altra che egli aveva scelto per ispirarsi. Vanamente infatti si cercherebbe Schubert, ad es., nelle *Valses nobles et sentimentales*, tanto è stato profondo il procedimento di trasformazione — e di ri-creazione — compiuto dall'autore del *Bolero*. Più ingenuo è invece Strawinski il quale, se cita il tema della sinfonia del *Barbiere di Siviglia*, non ne fa certo un mistero.

In questo comporre su materiali di altre epoche, talvolta anche contrari alla natura del creatore, possiamo ravvisare anzitutto una moderna applicazione — su una scala mai raggiunta prima — dell'arte della trascrizione ma sopratutto di quella della variazione, le quali diverrebbero pura

creazione (la variazione lo fu sempre, ma non in questa nuova forma). Ma possiamo anche associarci momentaneamente a quanto afferma Boris de Schloezer, essere cioè codesta un'arte che « non è l'espressione di un uomo, ma di una cultura ». Su questo punto avremo occasione di ritornare fra poco.

Quello che maggiormente colpisce nell'arte di Strawinski, è la completa assenza di ogni sistema che regna in questa musica. Di fronte ai rigori scolastici della dodecafonia, questa musica dimostra una sfrenata libertà di movimenti, che si potrebbe anche chiamare « empirismo ». Libertà che ha per base una formidabile, costante potenza di invenzione, che si rinnova ad ogni lavoro. Arte innovatrice senza dubbio, ma — per un singolare caso — anche arte reazionaria. « A prova non solo della potenza del genio di Strawinski ma anche della vitalità della cultura musicale occidentale, delle sue ricchezze e delle sue immense possibilità, sta il fatto che questo compositore è riuscito a rinnovare la musica europea pur rimanendo sempre sottomesso ai principî che essa gli dettava » (De Schloezer). A lui, al suo sforzo creativo dobbiamo la salvezza della tonali-

tà, la quale esce vittoriosa da una lotta di lunghi decenni. Ne esce, beninteso, totalmente rinnovata ed arricchita, ma insomma conserva le sue posizioni di fronte al schönberghismo. Nel linguaggio armonico e polifonico di Strawinski rimangono cospicui resti dell'antica armonia classico-romantica (resti che sono già stati paragonati, nel corso del presente studio, ai rottami che galleggiano dopo un gigantesco naufragio). Ma i suoni hanno acquistato una libertà assoluta.

L'epoca dell'accordo di nona dominante maggiore (quella Weber-Debussy) sembra perdersi ormai nella notte dei tempi. La cadenza è praticamente scomparsa, o — per lo meno — a tal punto trasformata da divenire irriconoscibile. L'uso — già introdotto da Debussy — delle note estranee all'armonia acquista una ampiezza enorme. Ma in mezzo a tutte queste arditezze, a codesti « rischi », rimane sempre alla base un senso tonale solidissimo, il quale si manifesta con la frequenza costante di « poli armonici » (Ansermet) i quali stabiliscono infiniti rapporti tonali fra organismi melodici oppure armonici che non sembravano destinati ad aver possibilità di contatti fra di loro.

Sul ritmo di Strawinski abbiamo già scritto parecchio, abbastanza per dimostrare quale sia stato il gigantesco apporto di quel compositore in quel settore della musica. Come pure non credo necessario di parlare diffusamente della prodigiosa arte strumentale del Maestro, la quale richiederebbe uno studio tecnico ed estetico approfondito che non potrebbe certo trovare posto in questo modesto spazio.

L'arte di Strawinski è stata malauguratamente definita « neo-classica », Codesto vocabolo ha dato luogo — e non solo per Strawinski — ad una lunga serie di malintesi. Mentre invece l'arte di Strawinski — a partire da Petrouchka — consiste nella ricerca — e nel raggiungimento — di un'arte musicale puramente *obbiettiva*. Il problema che Strawinski si è imposto sin dal 1911, era precisamente quello di reagire contro l'arte-io, l'arte cioè che parte sempre dalla confessione dell'artista, confessione che si fa espressione oppure impressione. Mentre il segreto dell'arte classica — che si era smarrito durante il Romanticismo — era quello di un'arte « qui introduit le mouvement dans les choses mêmes, qui saisit les choses

directement et les recrée telles qu'elles sont, agissantes par elles mêmes » (De Schloezer). E possiamo dire che è per la prima volta dopo il Romanticismo e precisamente nella *Sagra della primavera* che ci troviamo in presenza di una musica animata da una vita propria non guidata dal sentimento nè dalla passione, una musica insomma che vive di una organizzazione autonoma. Se anche, nei lavori posteriori, Strawinski ha ritrovato accenti assai più umani che non gli sconvolgimenti tellurici della *Sagra,* ed ha voluto spesso conferire a questi apparenze riferentisi ad illustri musiche classiche o persino romantiche — il fondo del suo pensiero è rimasto fondamentalmente quello di un creatore obbiettivo e sopratutto quello di un costruttore.

Ma la musica di Strawinski può ancora dirsi « classica » per altre ragioni ancora, fra le quali quel suo senso di festosità sempre associata però ad una composta severità (ricorderemo qui il profondo carattere di robusta giocondità che sapevano conferire Bach e Vivaldi a certi loro « allegri » pur scritti in modo *minore*). La musica di Strawinski ci appare « pervasa da una sorta di

dionisiaca ebbrezza, da un fervore di vita che incessantemente lampeggia, anche là dove la scrittura risulta più composta e lucidamente ragionata ». (A. Mantelli, *La Rassegna Musicale*, febbraio 1941). E questa severa festosità ci offre anche una costante testimonianza della altissima serietà che sempre ha dominato il lavoro di Strawinski, serietà che si ritrova costantemente anche nei momenti più paradossali, più funamboleschi di quella musica.

La famosa divisione in « tre stili » varata da De Lenz per Beethoven, può applicarsi a tutti i creatori. In ognuno di essi vediamo infatti un primo periodo di adolescenza-giovinezza, nel quale si svolgono le necessarie prime esperienze e le indispensabili assimilazioni. A questo succede un secondo periodo dove la personalità dell'artista è formata e compiuta. Il terzo periodo poi è costituito dai superamenti trascendentali di tutte le posizioni precedentemente acquisite, e si potrebbe chiamare « super-maturità ». Possiamo adottare questa classificazione (sia pure con qualche arbitrio) anche per Strawinski. Ed allora collocheremo nel primo gruppo tutti i lavori sino all'*Oi-*

seau de feu incluso (1910). Il secondo periodo comincierà con *Petrouchka* e terminerà colle *Trois histoires pour enfants* (1917). *Nozze* rientra beninteso in questo reparto, essendone stata terminata la composizione nel 1917. Con l' *Histoire du soldat* e soprattutto con *Pulcinella* (1919) si inizia il terzo ed ultimo periodo, quello ove Strawinski volge le spalle all'arte popolare russa per abbandonarsi alle ricerche apparentemente più sconcertanti, ma che oggi ci appaiono tutte come le successive tappe di uno sviluppo profondamente organico, imposte da una necessità interiore.

Vi fu un momento ove l'evoluzione di Strawinski cominciò a preoccupare seriamente persino certuni tra i suoi più convinti ed autorevoli sostenitori, come ce ne offre un esempio l'articolo di Schloezer *L'enigma di Strawinski* (pubblicato ne « La Rassegna Musicale » di marzo-aprile 1934) Articolo al quale non bisogna tuttavia accordare troppo peso, perchè già nel 1930 Strawinski aveva donato al mondo un capolavoro il quale giustificava pienamente tutte le esperienze, tutte le ricerche degli anni precedenti: la *Sinfonia dei Salmi*. In questo lavoro si illumina di sfolgorante

luce tutta la gigantesca esperienza intellettuale compiuta da Strawinski a partire da *Pulcinella*: quella di impossessarsi, lui russo, lui esule, della secolare tradizione che sino ad oggi ha sostenuto tutti i musicisti europei. Disse Ballo: « c'è in Strawinski l'istinto monumentale di fissare eternamente, di imbalsamare quasi, la storia di questa civiltà europea che si sente lentamente morire. Dell'Europa egli rappresenta allora la suprema forma dello spirito, che ricerca la sua ragione d'essere ripiegandosi sulle proprie tradizioni e chiudendo in tal modo il circolo di queste stesse tradizioni che giungono a superarsi definendosi come arte. » (*La Rassegna Musicale*, luglio-agosto 1935). Ed infatti vediamo in questo capolavoro, fondersi in una miracolosa sintesi gli elementi barbari e pagani della *Sagra* cogli elementi fondamentali della religione cristiana: supplicazione, fede, lode. Abbiamo già accennato — a suo tempo — alla stretta affinità che unisce lo stupendo finale di questa *Sinfonia* colle più belle icone russe. Qui troviamo per la prima volta, uno Strawinski che ritrova le antiche voci della sua terra, ma che dà loro un volto totalmente nuovo e vergine a traverso l'universalità del Cristia-

nesimo, annettendosi tutte le esperienze della civiltà musicale europea, fuse in una magica armonia.

Ed è probabilmente questa *Sinfonia* che ci può fornire la spiegazione dell'enigma strawinskiano (dato che la personalità del Maestro sia enigmatica, cosa che a me non appare).

Tutti sappiamo quale è lo spirito messianico che, da circa due secoli, anima la Russia. Dall'umile *mugik* sino ai maggiori pensatori ed artisti, non vi è Russo che — specialmente negli anni intorno al 1870-1917 — non abbia recato in sè la convinzione assoluta della prossimità di uno sconvolgimento sociale all'indomani del quale la Russia « direbbe la sua parola al mondo ». Spirito messianico sempre associato però ad un profondo senso di europeismo. Lasciamo qui la parola a Dostojewski (*Discorso su Pouchkin*): « Il destino del russo è paneuropeo, universale. Divenire un vero russo non significa altro che diventare il fratello di tutti gli uomini, l'*uomo universale*, se è lecito esprimersi così. A noi spetta di pronunciare la « parola nuova ». Essa non sarà detta che per consacrare finalmente la fraternità di tutti gli uo-

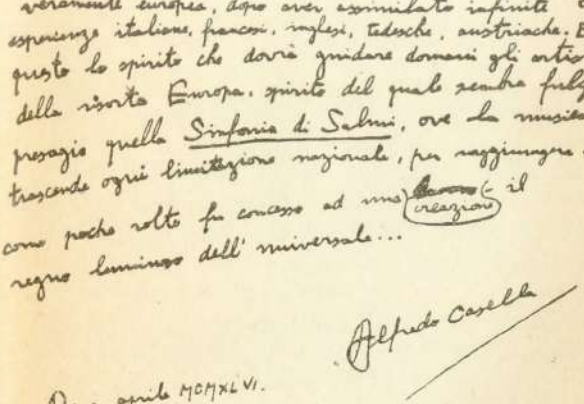
mini. Questo io vedo nella nostra storia, nei nostri genî, come Pouchkin (1). Questa esaltazione messianica sta anche alla base di tutto il ciclo creativo di Strawinski e lo illumina di una nuova, impensata chiarezza. Poco importa che Strawinski abbia mutato tre volte nazionalità (recentemente egli ha acquistato la cittadinanza americana dopo aver goduto di quella francese). Poco importa anche che egli abbia scarse simpatie per il comunismo. Tutti coloro che hanno avuto la fortuna di avvicinare il Maestro durante lunghi anni di amicizia sanno quanto sia sempre rimasto profondamente russo, ed hanno potuto indovinare come egli abbia potuto soffrire del lungo (ormai definitivo) distacco dalla patria. D'altronde, come scrive Schloezer (*La Rassegna Musicale*, marzo-aprile 1934) « un russo come Strawinski si rivela precisamente nella docilità e nella disinvoltura delle sue successive trasformazioni, in quella straordinaria facoltà che tra i musicisti solo lui possiede a tale grado, di capire, di assimilare e di dominare

(1) E' interessante ricordare che Strawinski parlava nel 1917 a C. F. Ramuz de « La Grande Russia di tutti i grandi Russi, quella di Pouchkin, quella stessa di Tolstoy, quella del *Diario di uno scrittore*, la Santa Russia degli Ortodossi... una Russia contadina ma anzitutto cristiana ».

tutte le epoche, tutti gli aspetti così differenti della cultura musicale europea, non da dilettante ma da creatore. »

Si dilegua così ciò che si volle chiamare l'*enigma* di Strawinski, e si rivela invece, in tutta la sua grandezza, il vero significato della « lezione » di quel genio, lezione che ha sostituito un nuovo, superiore ordine laddove la musica europea sembrava dovesse naufragare nell'anarchia. In questo suo carattere di universalità, l'azione di Strawinski ci può ricordare quella di Mozart, che riuscì a creare un'arte veramente europea, dopo aver assimilato infinite esperienze italiane, francesi, inglesi, tedesche, austriache. E' questo lo spirito che dovrà guidare domani gli artisti della risorta Europa, spirito del quale sembra fulgido presagio quella *Sinfonia di Salmi*, ove la musica, trascende ogni limitazione nazionale, per raggiungere — come poche volte fu concesso ad una creazione — il regno luminoso dell'universale...

Roma, aprile MCMXLVI.


veramente europea, dopo aver assimilato infinite 86/
esperienze italiane, francesi, inglesi, tedesche, austriache. E'
questo lo spirito che dovrà guidare domani gli artisti
della risorta Europa, spirito del quale sembra fulgido
presagio quella Sinfonia di Salmi, ove la musica,
trascende ogni limitazione nazionale, per raggiungere
come poche volte fu concesso ad una (creazione) il
regno luminoso dell'universale...

Alfredo Casella

Roma, aprile MCMXLVI.

L'ultima pagina dell'originale — l'unica scritta da Casella di suo pugno — par valere come testamento spirituale.

Elenco cronologico delle composizioni di Igor Strawinski (1)

SONATA per pianoforte (1903-04; inedita).

SINFONIA in mi bemolle maggiore, op. I (1905-07; ed. Jurgenson) Prima esecuzione a Pietroburgo; una seconda versione fu diretta da E. Ansermet il 2 aprile 1914 al Casino di Montreux e dall'autore il 16 novembre 1928 a Parigi, coll'*Orchestre Symphonique* de Paris.

LE FAUNE ET LA BERGÈRE, suite di canzoni per orchestra e mezzo-soprano solo, op. 2 (poema di Pouchkin; 1907; ed Belajeff).

SCHERZO FANTASTIQUE per grande orchestra, op. 3 (1907-08; ed Jurgenson e poi Schott). Col titolo di ABEILLES, *ballet blanc*, questo lavoro è stato rappresentato all'*Opéra* di Parigi, coerografo Leo Staats, il 10 gennaio 1917.

FEUERWERK (Fuoco d'artificio), op. 4 (1908; ed. Schott).

CHANT FUNEBRE SUR LA MORT DE RIMSKY-KORSAKOFF per orchestra, op. 5 (1908; inedito).

(1) Questo elenco è, nella sua quasi totalità tolto dal libro di ANDRÉ SCHAEFFNER, *Strawinski*, Ed. Rieder, Parigi, 1931).

DEUX MÉLODIES (Gorodetzky) op. 6 (1908; ed. Jurgenson).

QUATRE ÉTUDES *pour piano*, op. 7 (1908; ed. Jurgenson).

PASTORALE *pour chant et piano* (1908; ed. Jurgenson; rielaborata nel 1923 per voce, flauto, corno inglese, clarinetto e fagotto).

L'OISEAU DE FEU, racconto danzato in due quadri, composto dal racconto nazionale russo da Michele Fokin (1909-10; ed Jurgenson). Prima rappresentazione, diretta da Gabriel Piermé, all'*Opéra* di Parigi, il 25 giugno 1910 (Balli di Serge de Diaghilew. Dal balletto Strawinski ha estratto due suites orchestrali, la seconda delle quali, con orchestra più ristretta, è stata pubblicata da J. W. Chester; 1919).

UN GRAN SOMMEIL NOIR, op. 9, n. 1; lirica per pianoforte e canto (poesia di Verlaine. 1910; ed. Jurgenson).

LA LUNE BLANCHE, op. 9, n. 2 (idem).

PETROUCHKA, scene burlesche in 4 quadri di Igor Strawinski e Alexandre Benois (1910-11; Edition Russe de musique). Prima rappresentazione il 13 giugno 1911 al Teatro del *Châtelet*, Parigi, diretta da Pierre Monteux (coreografia di Michel Benois, Balli russi di Serge de Diaghilew). Dal balletto, Str. ha estratto e trascritto per pianoforte (1921) i *Trois mouvements de Petrouchka*.

DEUX POÉSIE de K. Balmont (1911; ed. Jurgenson).

LE ROI DES ÉTOILES, cantate per coro ed orchestra (poesia di Balmont, versione francese di M. D. Calvocoressi; 1911; ed. Jurgenson).

LE SACRE DU PRINTEMPS, quadri della Russia pagana in 2 parti di Igor Strawinski e Nicola Roerich (1911-1913; Edition Russe de musique). Prima rappresentazione, diretta da Monteux, al Théâtre des Champs-Elysées, Parigi, il 29 maggio 1913 (Balli russi di Serge de Diaghilew, coreografia di Vaslav Nijinski).

TROIS POÉSIES DE LA LYRIQUE JAPONAISE per soprano, 2 flauti, 2 clarinetti, pianoforte e quartetto di archi (1912-13; Edition Russe de musique).

TROIS PETIT CHANSON (Souvenir de mon enfance) pour chant et piano (1913; Edition russe de musique).

ROSSIGNOL, racconto lirico in 3 atti di I. Strawinski e S. Mitusoff ispirato da Andersen (1908-1914; Edition Russe de musique). Prima rappresentazione diretta da P. Monteux all'*Opéra* di Parigi (Stagione Diaghilew) il 26 maggio 1914. Più tardi, Strawinski rifece il 2° e 3° atto dell'opera unendoli in forma di un poema sinfonico in tre parti, che intitolò LE CHANT DU ROSSIGNOL (1917; Ed. Russe de musique). Prima esecuzione in concerto, diretta da Ansermet, Ginevra; 6 dicembre 1919; prima rappresentazione in forma di balletto, col medesimo direttore, all'*Opéra* di Parigi (Balli Diaghilew), il 2 febbraio 1920.

TROIS PIÈCES POUR QUATOR A CORDES (1914; Ed. Russe de musique, 1922). Furono orchestrate più tardi da Strawinski, e fanno parte delle « Quatre études pour orchestre » (1928-30).

PRIBAOUTKI (Chansons plaisantes) per una voce ed 8 strumenti, versione francese di C. F. Ramuz (1914; edizione Ad. Henn a Ginevra 1917, e più tardi J. W. Chester).

TROIS PIÈCES FACILES per pianoforte a quattro mani, colla parte inferiore facile (1915; ed Henn a Ginevra, 1917; poi ed. Chester).

BERCEUSES DU CHAT, tre canti per una voce femminile accompagnata da tre clarinetti, tradotti in francese da C. F. Ramuz (1915-16; ed. Henn a Ginevra, 1917, poi ed. Chester).

TROIS HISTOIRES POUR ENFANTS per canto e pianoforte (1915-17; ed Chester, 1920).

CINQ PIÈCES FACILES per pianoforte a quattro mani, parte superiore facile (1917; ed Henn a Ginevra). Da questi pezzi e dai tre precedenti per 4 mani, (1915) Strawinski estrasse poi due suites per piccola orchestra: I. Andante; Napolitana; Espanola; Balalaika (1917-25; ed. Chester, 1925); II. Marcia; Valzer; Polka; Galop (1921; ed. Chester, 1925).

RENARD, storia burlesca cantata e recitata, fatta per la scena, da racconti popolari russi; musica e testo di Strawinski, tradotto in francese da C.

F. Ramuz (1916-17; ed Henn a, Ginevra; ed. Chester).

ÉTUDE POUR PIANOLA (1917, Aeolian). Orchestrata da Strawinski nel 1928 assieme ai Tre pezzi per quartetto di archi (1914), forma la *suite* intitolata « Quatre etudes ».

LES NOCES, scene coreografiche russe, con canto e musica, composte da Strawinski; versione francese di C. F. Ramuz (1914-17, strumentazione terminata a Monaco-Principato il 6 aprile 1923; ed. Chester). Prima rappresentazione, diretta da E. Ansermet, al eatro de *La Gaité* a Parigi, il 13 giugno 1923 (balli di Serge de Diaghilew).

UNTERSCHALE, Russische Bauernlieder (*Soucoupe*, canti paesani russi). 4 cori per voci femminili (1914-17; ed Schott a Magonza, 1930).

HISTOIRE DU SOLDAT, letta recitata e danzata, in due parti; testo di C. F. Ramuz (per clarinetto, fagotto, cornetta a pistoni, trombone, batteria, violino e contrabasso). (1918; ed. Chester). Prima esecuzione, diretta da E. Ansermet, a Losanna il 28 settembre 1918. La *Grande suite* da concerto estratta comprende 6 pezzi; la trascrizione per pianoforte, violino e clarinetto pure 6 pezzi.

RAGTIME, per 11 strumenti [flauto, clarinetto, corno, cornetta a pistoni, trombone, casse rullanti con o senza corda, *cymbalum*, piatti, violino, viola e contrabasso] (1918; ed Chester). Prima esecuzione

diretta dall'autore all'Opéra di Parigi nei Concerti Kussewitzki.

QUATRE CHANTS RUSSES per voce e piano, tradotti da C. F. Rabuz (1918-19; ed. Chester).

PIANO-RAG-MUSIC (giugno 1919; ed. Chester, 1920).

TROIS PIÈCES POUR CLARINETTE SOLO (1919; ed. Chester, 1920).

PULCINELLA, ballo con canto in un atto, su temi di G. B. Pergolesi (1919; ed Chester, 1920). Prima rappresentazione, diretta da E. Ansermet, all'*Opéra* di Parigi il 15 maggio 1920. Dal balletto Strawinski ha estratto una suite orchestrale (prima esecuzione in concerto, a Parigi, diretta da E. Ansermet nel dicembre 1922; Ed. russe de musique, 1924).

SYMPHONIE *D'*INSTRUMENTS A VENT *à la mémoire de Claude-Achille Debussy* (1920; Ed. Russe de musique, 1926). Prima esecuzione diretta da Strawinski, al Queen's Hall di Londra, luglio 1921, nei concerti Kussewitzki.

CONCERTINO per quartetto di archi (1920; Ed. Hansen, Copenhagen, 1923).

LES CINQ DOIGTS per pianoforte, 8 melodie facilissime su cinque note (1921; Ed. Chester, 1922).

MAVRA, opera buffa in un atto, da Pouchkin; testo di Boris Kochno, versione francese di Jacques Larmanjat (1921-22; Ed. Russe de musique). Prima rappresentazione all'*Opéra* di Parigi, diretta da

Gregor Fitelberg, il 3 giugno 1922 (compagnia di Serge de Diaghilew); prima esecuzione in concerto al Teatro dei *Champs-Elysées* di Parigi, diretta da E. Ansermet, in dic. 1922 (Concerti Jean Wiéner).

OCTUOR per strumenti a fiato (1923; Ed. russe de musique). Prima esecuzione diretta dall'autore, il 18 ottobre 1923 (Concerti Kussewitzki, *Opéra* di Parigi).

CONCERTO *pour piano suivi d'orchestre d'harmonie* (1923-24; Ed. Russe de musique). Prima esecuzione, coll'autore al pianoforte e sotto la direzione di Kussewitzki, *Opéra* di Parigi, 22 maggio 1924).

SONATE per pianoforte (1924; Ed. Russe de musique).

SERENADE EN LA in quattro tempi (1925; Ed. Russe de musique).

PATER NOSTER, per coro misto, 1926 (Ed. Russe de musique, 1926).

OEDIPUS REX, opera-oratorio in due atti, da Sofocle, di Strawinski e Cocteau; testo voltato in latino da J. Daniélou (1926-27; Ed. Russe de musique). Prima esecuzione in concerto al Théâtre Sarah-Bernhardt di Parigi, diretta dall'autore, il 30 maggio 1927 (Soirées Serge de Diaghilew); prima rappresentazione scenica alla Kroll-Oper di Berlino, il 25 febbraio 1928, diretta da Otto Klemperer.

APOLLON MUSAGÈTE, ballo in due quadri (1927; Ed. Russe de musique). Prima esecuzione in concerto, il 27 aprile 1928, *Library of Congress*, Washington; prima rappresentazione al Théâtre Sarah-Bernhardt di Parigi, diretta dall'autore, il 12 giugno 1928 Balli Serge de Diaghilew).

LE BAISER DE LA FÉE, balletto allegoria in 4 quadri di Strawinski *inspiré par la Muse de Tchoikowski* (1928; Ed. Russe de musique). Prima rappresentazione all'*Opéra* di Parigi, diretta dall'autore, il 27 novembre 1928 (Balli Ida Rubinstein).

CAPRICCIO, per pianoforte ed orchestra in tre parti (1929; Ed. Russe de musique). Prima esecuzione, coll'autore al pianoforte e diretta da E. Ansermet, il 6 dicembre 1929, Orchestre Symphonique de Paris, Salle Pleyel.

QUATRE ÉTUDES per orchestra: *Danse, Excentrique, Cantique, Madrid* (1928-30; Ed. Russe de musique). Prima esecuzione diretta da E. Ansermet, il 7 novembre 1930 a Berlino.

SYMPONIE DE PSALMES, per coro misto e orchestra (1930; Ed. Russe de musique). Prima esecuzione il 13 dicembre 1930, al *Palais des Beaux-Arts di Bruxelles*, diretta da Ansermet. Nel medesimo mese, il lavoro era eseguito per la prima volta in America a Boston, dalla *Boston Symphony Orchestra*, diretta da Serge Kussewitzki.

CREDO, per coro misto, 1932 (Ed. Russe de musique, 1933).

AVE MARIA, per coro misto, 1934 (Ed. Russe de musique, 1934).

SINFONIA, per orchestra in do maggiore, 1940-41 (Schott, London, 1942).

DANSES CONCERTANTES pour ensemble instrumental, 1942 (Associated Music Publishers, New York).

4 NORVEGIAN WOODS, per orchestra, 1942 (Ass. Music Publ., New York).

CIRCUS POLKA, per orchestra, 1942 (Ass. Music Publ., New York).

ODE per orchestra (alla memoria di Natalia Kussewitzki), 1943 (Ass. Muric Pubb., New York).

BABEL, cantata per coro e orchestra, 1944 (Ass. Music Pubb. New York).

SCÈNES DE BALLET, per orchestra, 1944 Ass. Music Publ., New York).

SINFONIA N. 3 per orchestra, 1945 (prima esecuzione alla *Filarmonica* di New York, gennaio 1946).

A questo elenco va aggiunta la musica scritta per il film « *Le spectre de la Rose* ».

INDICE

INTRODUZIONE

Un commiato . . . . . Pag. 11
Il maestro . . . . . » 17

PARTE I.

LA GIOVINEZZA

L'ambiente storico . . . . . Pag. 26
Primi passi . . . . . » 28
Incontro con Rimski-Korsakow . . » 30
Prime composizioni . . . . . » 31
L'oiseau de feu . . . . . » 33
Petrouchka: data decisiva . . . » 37

PARTE II.

LA MATURITA'

La sagra della primavera . . . Pag. 51
Le rossignol . . . . . » 69
Anni di guerra . . . . . » 73
Renard . . . . . » 78

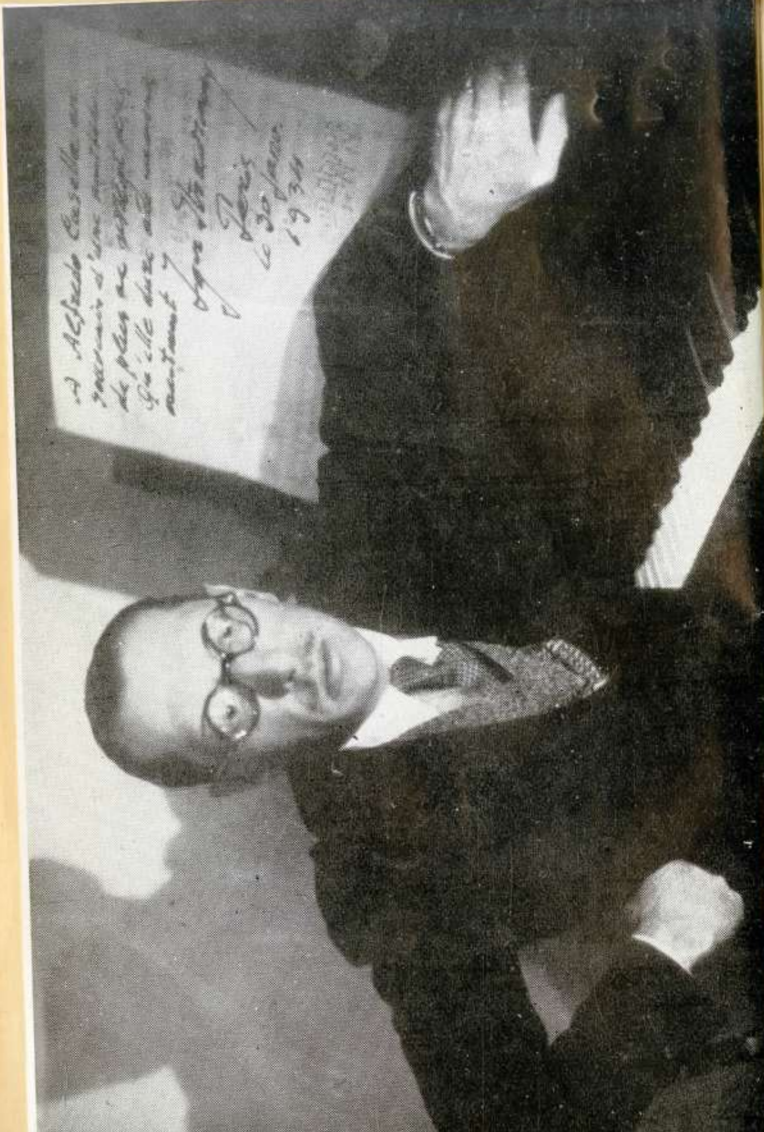
Nozze . . . . . Pag. 84
L'Histoire du soldat . . . . » 91

PARTE III.

SUPER-MATURITA'

Pulcinella . . . . . Pag. 107
In Francia . . . . . » 111
Mavra . . . . . » 114
Trionfo dei fiati . . . . . » 120
Il concertista . . . . . » 127
In America . . . . . » 132
In Italia - Oedipus Rex . . . » 136
Apollon Musagète . . . . » 146
Le baiser de la Fèe . . . . » 149
Capriccio . . . . . » 153
La sinfonia di Salmi . . . . » 154
Concerto per violino e orchestra . » 160
Il Duo concertant . . . . » 163
Perséphone . . . . . » 166
Concerto per due pianoforti . . . » 175
Jeu de cartes . . . . . » 178
Concerto in mi bemolle . . . » 181
Saluto all'Italia . . . . . » 183

PARTE IV.

L'ENIGMA

Conclusione . . . . . Pag. 191
Composizioni di Strawinski . . . » 209